CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



MADRID **309**

MARZO 1976

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M 3875/1958

309

DIRECCION, ADMINISTRACION
Y SECRETARIA:

Avda. de los Reyes Católicos

Instituto de Cultura Hispánica

Teléfono 244 06 00

MADRID

INDICE

NUMERO 309 (MARZO 1976)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Cubierta de CESAR OLMOS

ARTE Y PENSAMIENTO

NATURALEZA HUMANA: MITO Y REALIDAD

Echado al mundo sin fuerzas físicas y sin ideas innatas, impedido para obedecer por sí mismo a las propias leyes constitutivas de su organización, que lo destinan, sin embargo, al primer puesto en la escala de los seres, solamente en el seno de la sociedad puede el hombre acceder al lugar eminente que le fue señalado en la Naturaleza; sin la civilización jamás podría llegar a situarse sino entre los más débiles y menos inteligentes animales. He aquí una verdad cien veces repetida, pero nunca satisfactoriamente demostrada.

Así comienza la memoria que Jean Itard redactó en 1801 acerca de «los primeros progresos de Víctor de l'Aveyron, el niño bravío (utilizando la excelente traducción de Sánchez Ferlosio) (1) encontrado en los bosques de Lacaune en los últimos años del siglo XVIII». A este primer informe le siguió otro en 1806; ambos constituyen un apasionante testimonio de los esfuerzos y cuidados que el médico —y filósofo *malgré lui*— Itard prodigó al *Sauvage de l'Aveyron* en un intento, por un lado, de incorporarle a la civilización, pero también, por otro, de encontrar en ese caso ejemplar e insólito una confirmación de sus propias teorías tomadas directamente de la tradición empirista de Locke y Condillac.

Su rotundo fracaso en tal confirmación no invalida su interesante experimento. Itard, inspirado en la crítica realizada en su época al racionalismo e innatismo de los filósofos del siglo XVII, creyó que el niño selvático de Aveyron se convertiría, merced al método analítico preconizado por el sensualismo psicologista de Condillac, en «la estatua que cobra vida poco a poco» a medida que se le educa cada sentido. A pesar de su adscripción empirista, no supo ver lo que la experiencia le refutaba una y otra vez: las limitaciones de su método educativo con el niño salvaje. Los grandes mitos de fines del siglo XVIII, el de la existencia de una naturaleza humana racional y, al mismo tiempo, el de la perfectibilidad de la misma por la educación, se le impusieron con más fuerza que la propia realidad que observaba. Pero, en definitiva, sus experiencias con el niño de l'Aveyron, sobre las que volveremos más adelante, son producto (casi es trivial insistir en ello) de su propia época.

El siglo XVIII se muestra particularmente sensibilizado al problema de los niños selváticos que, con una cierta frecuencia dentro de

(1) Malson: *Los niños selváticos.* Jean Itard: *Memoria sobre Víctor de l'Aveyron.* Rafael Sánchez Ferlosio: *Comentarios.* Alianza Editorial. Madrid, 1973. (Con posterioridad a la redacción de esta nota, la edición ha sido retirada por la casa editorial.)

su excepcionalidad, se conocen y divulgan por entonces. Buffon, como naturalista, y el propio Condillac, como filósofo, se ocuparán, entre otros, de estos casos-límite. El niño-lobo de Hesse, los niños-oso de Lituania, el niño-carnero de Irlanda, la muchacha de Kranenburg, etc., son motivo de discusiones polémicas y especulación sin cuento. El caso del niño de l'Aveyron es el primero precisamente, y de ahí su importancia, del que se transmiten unos informes realizados por un especialista —médico, filósofo y pedagogo—, con carácter pretendidamente objetivo y científico.

Unido a este interés por los casos concretos, el siglo de las luces se complace una y otra vez en el mito del «buen salvaje». Casi desde sus comienzos, y desde luego en su segunda mitad, el siglo ilustrado muestra su apasionada atención por los hombres «exóticos» descritos por viajeros, misioneros, escritores utópicos, etc., que describen o inventan formas de vida humana y de relación con la Naturaleza muy distintas a las de la Europa civilizada (2). Ya en estas visiones se descubre la ambigüedad con que el siglo juzga esas otras formas de vida: para unos, la vida simple y supuestamente feliz del salvaje demuestra la bondad de la naturaleza humana y de la moral natural frente a la artificiosidad de la vida civilizada; para otros, las carencias de la vida salvaje respecto a la europea resaltan el largo camino que ha andado la civilización, la importancia de la cultura y, en definitiva, la posibilidad de perfección humana.

Como se ha señalado repetidamente, el problema último que se debate aquí no es el del salvaje, sino el del hombre civilizado y, más concretamente, el del hombre europeo. Este se va a plantear el sentido de su historia en un momento en que el proceso de colonización le lleva a la relación y dominación de otros pueblos y, al planteárselo, se apoyará primero, para abandonarlo más adelante, en ese concepto clave —«idea-fuerza» del siglo XVIII, la llamará P. Hazard— que es el de «naturaleza humana» (3).

Cuando los filósofos del XVIII hablan de la vida salvaje comparándola con la civilizada, barajan siempre una concepción de la naturaleza humana que se debate, según los casos, entre el bien y el mal; una naturaleza que es la misma en toda época y lugar, pero que, al mismo tiempo, es susceptible, en el transcurso del tiempo, o bien de

(2) Sobre la elaboración del mito del «buen salvaje» a partir del descubrimiento de América y la equiparación del salvaje y del primitivo en una construcción utópica que, recogiendo fuentes muy antiguas, será posteriormente heredada por la Ilustración del siglo XVIII, véase el excelente artículo de Maravall, J. A.: «Utopía y primitivismo en el pensamiento de Las Casas», *Revista de Occidente* núm. 141, diciembre 1974.

(3) Sobre este tema, puede verse, entre otros, Hazard, P.: *El pensamiento europeo en el siglo XVIII*, Madrid, 1958. Duchet, M.: *Anthropologie et Histoire au siècle des lumières*, París, 1971.

perfeccionamiento o bien de degeneración; en ambos casos, el papel que puede jugar la educación social se dibuja como fundamental.

Es sabido que esa idea de «naturaleza humana» y su ambigüedad latente no ha sido inventada por la época ilustrada, sino que, por el contrario, tiene una larga historia. Ya desde los tiempos griegos sabemos que ha sido caballo de batalla de la filosofía política y que ha actuado bien como palanca de movilización y puesta en cuestión del orden existente, o bien, en otras circunstancias y polarizando el debate como instrumentos de resignación al servicio de ese mismo orden. En una investigación más exhaustiva y que excede de las pretensiones de esta simple nota, podríamos encontrar el concepto de «naturaleza humana» utilizado «míticamente» en dos sentidos principales, diferentes y, a veces, entremezclados: bien en el sentido antropológico del concepto «mito», como instrumento de interpretación total de la realidad y, por ende, de transformación de la misma, o bien en un sentido meramente «ideológico» como encubridor de la realidad y, por tanto, conservador de ella.

Su importancia en nuestra cultura es, pues, fundamental. El problema de si existía o no tal «naturaleza humana» ha aguijoneado la filosofía occidental desde sus comienzos y bajo otras nominaciones (por ejemplo, la discusión sobre la primacía de los factores genéticos o de los factores adquiridos) sigue siendo motivo de publicaciones y polémicas contínuas en la actualidad. Sirvan estas líneas, cuyo encabezamiento parafrasea el título del ensayo de Malson, como un ligero apunte sobre esta problemática.

NATURALEZA Y REGULARIDAD

La primera cuestión que se nos plantea es conocer qué es lo que el hombre occidental ha entendido por «naturaleza humana». La posible respuesta es bastante compleja si tenemos en cuenta que, aun dentro de esta misma cultura, el concepto de «naturaleza humana» tiene, como ya se dijo, su propia historia y no ha permanecido inalterable.

Quede claro que no se trata de que la tal idea de «naturaleza humana» haya trascendido las distintas épocas y situaciones, sino que, como se intentará exponer, se ha adoptado en distintos contextos y ha ocupado distintas «posiciones» en el conjunto estructural de cada momento histórico por constituir un instrumento básico de significación y ordenación de la experiencia. Instrumento que no ha podido ser relativizado más que en un estadio ya avanzado del conocimiento filosófico y científico.

No es, por tanto, la misma «naturaleza humana» la que conciben los griegos que la de los cristianos o la del hombre del Renacimiento o del XVIII. Y, sin embargo, y a pesar de las diferencias, un sustrato común las unifica: esa «naturaleza humana» presupone en el hombre una serie de principios inmutables, de leyes regulares, con independencia del tiempo y del espacio. Cuáles sean esos principios o esas leyes resulta una cuestión polémica incluso dentro de una misma época histórica, pero lo que no será puesto en cuestión, o al menos la tendencia que prevalecerá durante veinticinco siglos (desde que los griegos del siglo V antes de Cristo dieron el primer paso en este sentido), es la existencia de esa regularidad ideal cuyo descubrimiento y control permitiría la libertad y felicidad humanas.

Tendríamos que preguntarnos de dónde proviene esa seguridad metafísica en esa regularidad e inmutabilidad en el hombre y de la cual van a surgir las doctrinas filosóficas y políticas más opuestas. Pues para aplicar a lo específicamente humano esa concepción de «lo natural» como lo inmutable y estático, habrá tenido que formarse un modelo o arquetipo de tal inmutabilidad y regularidad. Modelo o arquetipo que se fue formando al denominar el «conjunto de todas las cosas que componen el universo» como «Naturaleza» (4) y representarse la misma como un orden que tiene sus propias leyes o reglas inmanentes. Esta representación que, como veremos, es, a su vez, y en un primer momento, la proyección de un orden humano sobre el exterior (el círculo «natural-humano» parece cerrarse sobre sí mismo) supuso siglos de esfuerzo intelectual y de mudanza en la percepción y el discernimiento.

PROCESO DE IDEACION DE LA «NATURALEZA»

Por otra parte, el llegar a una representación, cualquiera que sea, de la «Naturaleza» no es privativo de una determinada civilización; todas y cada una han tenido que dar un significado a ese entorno exterior amenazante y beneficioso, según los casos, de que el hombre parecía depender. El contenido de esa significación es lo que ha variado radicalmente y así la idea de «Naturaleza» en Occidente se configura como una de las posibles, como la específica que ha triunfado en nuestra cultura y ello, como veremos, conservando ambigüedades y contradicciones muy significativas. Pero en ningún caso como la única con derecho a existir y a servir de baremo a las restantes.

---

(4) Véase Lenoble: *Histoire de l'idée de Nature*, Paris, 1969. Collingwood: *The Idea of Nature*. Londres, 1945. (Hay traducción castellana de E. Imaz, F. C. E., México, 1950.)

Parece que, cualesquiera que sean las variantes históricas y civilizadoras, el hombre, biológica y antropológicamente «inconcluso», sin una estructura instintiva especializada, se ha visto obligado a volcarse hacia el mundo, a externalizarse tanto física como mentalmente, en definitiva, a «hacerse» un mundo (5) y esa actividad constructora de mundos, materiales y no materiales, sería su característica fundamental. Actividad ejercida siempre en compañía, es decir, socialmente y, además, realizada con un sentido ordenador, con un sentido de significación. El mundo construido socialmente por los hombres es, ante todo, una ordenación de la experiencia, ordenación que pretende introducir un ámbito de significado arrancado de la gran masa carente de él, neutra en sí misma. Y así el hombre, al crear esos mundos, se crea en ese mismo proceso a sí mismo; podríamos decir que «inventa» su naturaleza.

Desde el presupuesto antropológico fundamental de ese ansia humana de significado que sólo puede construirse colectivamente (el hombre no se aísla primero para expresarse después, sino que se externaliza desde el comienzo), podríamos acercarnos a la comprensión de lo que la idea o «invención» de su «Naturaleza» puede significar.

Pues la relación entre el hombre y el mundo es recíproca o, por decirlo con el término apropiado, es una relación dialéctica. Esos productos externalizados del hombre, esos mundos materiales y no materiales creados por él (desde los instrumentos a la sociedad, desde los bienes económicos al lenguaje o la cultura en general) alcanzan cierto grado de diferenciación, se convierten en algo que está «afuera», aparecen como una realidad exterior enfrentada a su productor. La cultura creada por los hombres no puede ser reabsorbida a voluntad de la conciencia. Está fuera de la subjetividad humana, forma una realidad objetiva.

Objetividad que alcanza a toda la producción del hombre; el hombre inventa un lenguaje, crea valores, construye instituciones: sus creaciones se le aparecerán como poderosas estructuras exteriores, como una facticidad externa que tendrá que reabsorber dentro de su conciencia, que tiene que internalizar completando así el proceso dialéctico de la relación hombre-mundo. Esas estructuras objetivadas determinarán ahora las estructuras subjetivas de la conciencia individual a través del proceso de socialización; determinación que sería siempre colectiva para poder mantenerse, como fue la actividad creadora. El mundo social que ha creado el hombre en el proceso de su

---

(5) Berger y Luckmann: *La construcción social de la realidad.* Buenos Aires, 1968. Berger: *El dosel sagrado.* Buenos Aires, 1971.

externalización y que se ha erigido frente a él como estructura objetivada será apropiado por la conciencia individual en el proceso de internalización y mantendrá así su plausibilidad en una conversación continua con los otros.

PRECARIEDAD DE LAS CONSTRUCCIONES HUMANAS

Pero esas creaciones de por sí, esa plausibilidad que sostiene los mundos del hombre, son construcciones precarias, siempre amenazadas. El proceso de socialización nunca queda perfectamente terminado; ese ideal de perfecta simetría entre estructuras objetivas y estructuras subjetivas nunca puede realizarse y ello precisamente por el carácter biológico y antropológico del hombre como ser inacabado; de ahí que siempre haya un equilibrio precario entre el hombre y su mundo social. Vivir en el mundo social supone vivir una vida ordenada y significativa, una vida «nomizada»; la sociedad es la protectora de esa nomización y, por tanto, la conservadora del significado objetivo y subjetivo; un individuo separado de su mundo social no sólo puede perder su orientación en la experiencia objetiva, sino también su propia referencia subjetiva. Por ello el terror de los hombres a la anomia que supone la separación social y la pérdida de significación, en definitiva, la caída en el «caos»; los hombres parecen incluso haber preferido históricamente una vida de sacrificios y sufrimientos, pero dentro de un orden significante, que la falta de sentido y significado.

Ese mundo significativo protege al individuo de todas aquellas situaciones en que el orden cotidiano parece tambalearse. Da un determinado sentido a los sueños, a la fantasía, a la guerra, a la enfermedad y el dolor e incluso a la muerte. Esta sería la situación primordial para el hombre, ya que la muerte desafía de manera radical todas las definiciones socialmente objetivadas de la realidad y pone en tela de juicio la cotidianeidad de lo que damos por sentado en la vida. De tal manera que se ha dicho que toda sociedad sería, en última instancia, una unión de los hombres frente a la muerte (6). De ahí la importancia del mantenimiento de la vida social.

---

(6) Ya el hecho de considerar la muerte como «el mal» y de plantearse el problema del mal y del dolor, nos pone sobre la pista del alejamiento o extrañamiento que el hombre, desde el comienzo de su vida social, ha experimentado frente a la «Naturaleza». Esta va dejando de ser la instancia irrevocable, acatada de forma absoluta. Y de ahí que hechos «naturales» como la enfermedad, la vejez, la muerte, se experimenten como «el mal» y haya dificultades para integrarlos en «lo natural». El hombre sigue sujeto a los designios de la naturaleza, pero se siente cada vez menos parte de ella. El proceso culminaría en el siglo XVIII; la protesta de Voltaire ante el terremoto de Lisboa de 1755 podría ser un ejemplo de ello: la Naturaleza vista como una máquina susceptible de ser dominada por la ciencia y la técnica no puede ya justificar el sufrimiento humano.

Pero ese mantenimiento ya hemos visto que es precario, que depende de un equilibrio sutil entre el hombre y su entorno social. De ahí que se tienda a afirmarlo, a hacerle pasar como eterno e inmutable, a darle una estabilidad sobre la base de proyectar su ordenamiento nómico sobre el universo entero; es decir, a hacer que el orden humano sea una simple continuidad del cosmos total. Ese orden humano se configura no simplemente como útil o correcto, sino como inevitable, como algo que está en la «naturaleza universal de las cosas», puesto que es coextenso del universo entero. Esta «cosmización», que en las sociedades antiguas fue siempre sagrada, se da también en sociedades modernas de forma secularizada; puede incluso adoptar la forma de ciertas proposiciones «científicas» acerca de la naturaleza de los hombres y del universo. Y de aquí la importancia de esa concepción sobre la «Naturaleza».

Toda proyección del orden social sobre el cosmos está basada en infraestructuras muy específicas que dan distinto contenido a esas proyecciones, bien entendido que la relación entre unas y otras nunca es una relación mecanicista ni determinista, sino que existe una constante interacción. Ninguna ideación es simplemente un «reflejo» de procesos sociales; el que los complejos sistemas proyectivos e ideativos surjan de la propia actividad humana, de sus intereses prácticos y cotidianos, *no* quiere decir que sean simples vicarios. La *misma* actividad humana que crea la base social crea también su ideación y la relación entre las dos creaciones es siempre dialéctica; de ahí la necesidad de rehuir toda explicación mecanicista.

«LA NATURE, MONSIEUR, APRÈS TOUT, CE N'EST QU'UNE HYPOTHÈSE» (7)

Se deduce, pues, que la formación de un concepto como el de la «Naturaleza» es realmente de un complejo proceso que, si bien actualmente podemos situar históricamente y relativizarlo, ha cumplido una función significativa muy importante. Término metafísico, sí, pero que ha actuado como soporte imprescindible para el ordenamiento humano en determinadas etapas históricas. De forma análoga, por ejemplo, a cómo la creencia en una correspondencia entre lenguaje matemático y realidad —el apriorismo matemático galileano— o la creencia en unas leyes inmutables del universo —hoy en crisis después de Einstein y Heisenberg— permitieron el impulso del conocimiento cientí-

(7) Apotegma atribuido a Raoul Dufy y recogido por Ehrard: *L'idée de Nature en France a l'aube des lumières.* París, 1970.

fico. Y no se pretende con esto establecer una analogía entre idea de naturaleza y la ciencia de la naturaleza de forma simplista, pues en principio habría que investigar la relación lógica y la relación temporal entre ambas en cada momento histórico, pero sí señalar, con Cassirer, que la labor intelectual se adelanta a veces «en forma y lenguaje simbólicos, por decirlo así, a los procesos generales de pensamiento que se repetirán en la construcción de la ciencia» (8).

De esta manera, la afirmación de Lenoble: «Il n'y a pas une Nature en soi, il n'y a qu'une Nature pensée» cobraría todo su sentido. No es que la idea preceda a la realidad; antes que pensamiento todo es acto, pero el conocimiento iría unido a la propia acción. Desde Hegel sabemos que para conocer el mundo hay que apropiárselo y Marx precisó que esa apropiación se realiza a través del trabajo humano, entendiendo el trabajo no sólo en un sentido económico, sino como «actividad consciente libre», como «actividad existencial». El ejemplo que muestra Lenoble acerca del hombre primitivo que pinta o nombra las cosas no sólo como goce ni como pensamiento, sino como acto, como actividad que le permite poseer aquello que nombra o pinta, sería ilustrativo a este respecto. De la misma forma, la ideación de la «Naturaleza» permite al hombre una orientación de su experiencia en ella; la proyección de su microcosmos humano sobre el cosmos total le permite afianzar el primero y, dando una significación al segundo, intentar penetrarlo y dominarlo.

De forma similar a cómo el hombre, en función de ese carácter inacabado, de ese «principio de indeterminación» (9), puede crear una pluralidad de tipos sociales en el tiempo y en el espacio e inventar soluciones distintas para sus diferentes necesidades, también puede proyectar su propio cosmos, su propia idea de la naturaleza, condicionada por las estructuras específicas de cada cultura y de cada etapa histórica. Bien es verdad que esas proyecciones serán fundamentalmente antropocéntricas y que pasarán siglos antes de que el hombre —en nuestro caso el hombre occidental— comprenda que los sucesos, adversos o beneficiosos, de ese entorno «natural» no están encaminados a castigarle o premiarle y que sus necesidades y deseos proyectados sobre la «Naturaleza» no determinan los acontecimientos de ésta.

---

(8) Cassirer, E.: *El problema del conocimiento*. México, 1965. Tomo I, p. 226-7.
(9) Maison: *Op. cit.*, p. 10.

FUNCION SOCIAL E HISTORICIDAD DE LA IDEA DE NATURALEZA

Valgan estas breves consideraciones acerca de la génesis de la ideación y de la importancia de unos mundos significativos para el hombre, como una primera aproximación al problema de la función social e historicidad de la idea de naturaleza en nuestra cultura. Y ello porque aun compartiendo plenamente la conclusión diltheana de que «el hombre no tiene naturaleza, sino que tiene —o más bien es— una historia» (10), parecería útil insistir en que el carácter ontológico que se atribuye a la concepción de la «Naturaleza» en la mayoría de los escritos sobre el tema, no debería invalidar o pasar por alto la importancia histórica que tal concepción —y no otra— haya podido tener.

Se trataría de considerarla no sólo en su aspecto de «veracidad» o «falsedad», sino en el de su mayor o menor utilidad o, si se prefiere, en el de su adecuación a necesidades históricas. Investigar su función social e ideológica sin presuponer, por otra parte, el carácter intrínsecamente «bondadoso» o no de su utilización, sino simplemente el por qué y el cómo de tal instrumentación. O, con otras palabras, se trataría de insistir en la conveniencia de tener en cuenta no sólo el carácter lógico de tal ideación de la Naturaleza (ampliamente discutida desde varios frentes), sino también su carácter histórico y social.

LA HERENCIA GRIEGA

Por lo que respecta a Occidente ha primado una determinada idea de Naturaleza heredada en su núcleo fundamental de la civilización griega. Los filósofos presocráticos dieron el primer paso gigantesco al llegar a concebir la Naturaleza como un todo ordenado, con sus propias leyes regulares y racionales. Nótese que, aun partiendo de la proyección del orden de la polis griega sobre el cosmos, los presocráticos rompen —de forma quizá definitiva para la civilización occidental— el esquema micro-macrocósmico, según el cual la identificación «sociedad-naturaleza» y por ende «individuo-comunidad» es considerada de forma absoluta. Para los primeros filósofos griegos esa Naturaleza es, bajo su aparente caos, un conjunto inteligible que posee sus propias leyes inmanentes, susceptibles de ser conocidas por la razón humana; es decir, partiendo de la creencia apriorística en una identidad entre la razón del hombre y la racionalidad del universo (si éste fuera regido por voluntades arbitrarias no se podría llegar a cono-

(10) Malson: *Op. cit.*

cer) (11) establecen, desde luego, una continuidad entre el mundo humano y el mundo cósmico, pero es una continuidad racionalizada en la que se introduce la diferenciación entre «el objeto» (la Naturaleza observable) y «el sujeto» (el hombre observador), descubrimiento esencial y base del pensamiento científico. La «cosmización» griega, por tanto, implicaría un primer paso fundamental en la desacralización del universo y en ese comienzo de una cierta desacralización de la Naturaleza se hallaría el origen mismo de la ciencia y de la filosofía occidental (12).

«Ciudadanos libres en ciudades libres, sin reyes divinizados ni dioses todopoderosos» (13), los griegos, partiendo de su propia sociedad organizada en que el reinado de la ley permite la salvaguarda de la libertad de sus miembros, proyectan esta representación coherente hacia la Naturaleza. El ciudadano griego conquista así su libertad; ya no está dominado por el universo ni sometido a su arbitrariedad, basta conocer esas leyes para saber dónde está su lugar y, en un segundo estadio, para dominar aquello que le dominaba. El destino del hombre comienza a quedar desligado del de la Naturaleza (14).

La ambivalencia que entraña esta idea de Naturaleza, entre unas leyes inmutables que la ordenan —y que permiten una seguridad y posibilidad de conocimiento en el hombre— y el propio determinismo que de ellas emana y que choca con la libertad e independencia del destino humano, recorrerá toda la historia de Occidente hasta nuestros días (15). Ambivalencia reforzada por el propio carácter no uní-

---

(11) En último término, se trataría de un a priori optimista basado en la correspondencia entre lenguaje y realidad que, en Occidente, derivaría en identidad entre el lenguaje matemático y la realidad. Apriorismo que sustenta una apuesta a favor de la inteligencia humana: el hombre iba a poder salir adelante con su propia razón inteligente. Puede verse sobre este tema concreto de la creencia racionalista occidental: Crombie, A. C.: *Historia de la Ciencia: De San Agustín a Galileo.* Madrid, 1974. Tomo II. Cap. «La filosofía de la Ciencia y el concepto de Naturaleza». Y respecto a los límites de tal creencia, Kolakowski, L.: *El racionalismo como ideología.* Madrid, 1970. Así como Horkheimer: *Teoría crítica.* Barcelona, 1973. páginas 141 y ss.

(12) Entre otros, puede resultar interesante la visión sobre el particular de un científico como Heisenberg: *La imagen de la Naturaleza en la física actual.* Barcelona, 1969.

(13) Lenoble: *Op. cit.* Caps. sobre «Le miracle grec».

(14) Respecto al sentido de este esquema ontológico, «emancipación del hombre, considerado como una *parte* que se desgaja del seno de un *todo* (la Naturaleza)», y su significación filosófica en relación con los hechos empíricos, véase Bueno, G.: *Etnología y utopía.* Valencia, 1971, p. 59.

(15) Esta tensión aparecería también implícita en las distintas concepciones que del hombre conciben los griegos. Limitándonos a dos corrientes principales, tendríamos, por un lado, la ejemplificada por Aristóteles, que define al hombre como «ser social» por naturaleza; por el otro, la de Demócrito y el epicureísmo que caracterizan al hombre como «ser individual». De la primera podríamos deducir, en última instancia, que el desarrollo del hombre no depende de su esfuerzo, ya que está escrito en el determinismo de su naturaleza. En la segunda, por el contrario, se acentúa la libertad del hombre, que, desde una barbarie primitiva, va elevándose y alejándose de ese estado por sus propias fuerzas y dando distintas soluciones a su existencia problemática, es decir, creando su propio destino. Ambas versiones se reproducirán en las filosofías de los siglos XVII y XVIII.

voco y, a veces, contradictorio del sentido con el que se emplea el término «Naturaleza». Este no sólo adquirirá connotaciones distintas, según dijimos anteriormente, bajo distintos contextos históricos, sino que ya desde su origen en la civilización griega lleva en sí matizaciones diferentes.

En efecto, la Naturaleza no sólo es el «conjunto de todas las cosas que componen el universo», tal como la hemos estado examinando, sino también es el «principio de las cosas», el fundamento organizador que produce el desarrollo de un ser y realiza en él un cierto tipo. Y esta noción vitalista y animista, que inspirará en gran medida el naturalismo del Renacimiento, se entremezclará con la anterior e inspirarán también acepciones diferentes: no es lo mismo la «Naturaleza» de la física que la «Naturaleza» de la moral o la «Naturaleza» en el arte; se tratarán de aspectos inseparables muchas veces, pero también de acepciones que se desarrollan según sus leyes propias y que se interrelacionan y modifican unas a otras de muy diferentes modos. Una vez más, pues, chocamos con la evidencia de que este concepto de Naturaleza no cobra sentido si no es en la historia y que, de acuerdo con Lenoble, expresa no una realidad pasiva e inmutable, sino una actitud del hombre hacia las cosas.

«NATURALEZA HUMANA»

Son también los mismos griegos los que aplican por primera vez y de forma sistemática esa concepción de la «Naturaleza» como un cosmos ordenado con leyes inmutables y racionales al mundo específicamente humano. Sócrates y los sofistas inician el período llamado convencionalmente «antropocéntrico» en la historia de la filosofía griega. Aproximadamente, a partir de la segunda mitad del siglo V antes de Cristo y, como consecuencia de complejas causas materiales (crisis social, económica y política de la polis ateniense y, en general, del mundo griego después de las guerras del Peloponeso) y de causas filosóficas (la investigación de la naturaleza había llegado de momento a un callejón sin salida), se origina una reacción en contra de la especulación física y se concentra el pensamiento en una filosofía práctica cuyo centro activador es el hombre. Todas las instituciones humanas van a ser examinadas bajo el prisma de la razón humana. Y ese examen del orden existente se convertirá en una radical revisión al utilizar como instrumento del mismo el concepto de naturaleza. La pregunta fundamental de si las instituciones humanas —políticas, religiosas, sociales, educativas, incluso lingüísticas— tienen un carácter «natural» o «convencional», es decir, si responden a

unas leyes inmutables y trascendentes al hombre o son simple producto de su utilidad y, por tanto, mudables, convertirá la oposición «Naturaleza-convención» en un rasgo típico no solamente del movimiento sofístico del siglo V, sino de la filosofía occidental en general.

La creencia en que se dan en el propio hombre unas características comunes e invariables en el tiempo y en el espacio dará lugar a la elaboración de teorías políticas y sociales, bien justificadoras o bien impugnadoras del orden existente en función de ese «orden natural». El concepto de «naturaleza humana» presupone que el hombre tiene una «Naturaleza» con sus propias leyes «internas», estables e inmutables de una vez para siempre. Sobre cuáles sean esas «leyes naturales» se especulará condicionados por cada situación histórica y social específica. Si los hombres son «buenos» o «malos», «iguales» o «desiguales», se va a decidir en virtud de determinados contextos socio-económicos y mentales.

En los propios sofistas, y más tarde entre los ilustrados del siglo XVIII, encontramos los dos polos de la relación. Teorías igualitarias y desigualitarias coexisten apoyándose en un sustrato común. La misma ambigüedad que se apuntaba entre una concepción de la «Naturaleza» como «conjunto de cosas existentes» y otra como «principio organizador de su desarrollo» destaca también en estos momentos. La Naturaleza será para unos la norma suprema, la ley moral, el orden objetivo a través del cual se juzga el mundo existente (que, si bien se relativiza, deja la apelación a una instancia superior: la de la Naturaleza) (16). Pero para otros la Naturaleza se concebirá con un sentido no moral, puramente fáctico, como el conjunto de los impulsos primarios del individuo; en algunas ocasiones como la ley del más fuerte. Si se parte de la creencia en la «bondad natural» de los hombres se defenderán en general ordenamientos sociales y políticos relativamente armónicos y tolerantes. Por el contrario, si se considera que «el hombre es malo por naturaleza», este pesimismo antropológico llevará a defender sistemas políticos fuertemente autoritarios. En todos los casos la base apriorística es común; la misma pregunta sobre si la «naturaleza del hombre» es buena o mala —pregunta típicamente occidental— presupone que el hombre tiene un «interior» y que ese «interior» es igual para todos. De la misma forma se configura el apriorismo de que esa «naturaleza interior» lleva en sí un pensamiento racional de alcance universal.

---

(16) Este sería el fundamento teórico del Derecho natural, uno de los pilares básicos en la historia del pensamiento occidental. Sistematizado por el estoicismo, pasaría, a través de Roma, al pensamiento medieval, para tomar luego nuevo auge en los siglos XVII y XVIII, en los que, apoyándose en unos supuestos racionalistas, se convierte en una base fundamental de toda filosofía política.

Quizá sea ese optimismo cognoscitivo: una fe racionalista basada en la posibilidad de una naturaleza observable, lo que ha conformado básicamente la filosofía y la ciencia de Occidente; la apuesta por la razón, la confianza del hombre en el poder del pensamiento, el «mito» indispensable de una verdad eterna hacia la que se debía tender se sistematizaron en el platonismo y éste lo transmitió como su legado esencial y duradero. Optimismo racionalista puesto en cuestión en numerosas ocasiones y en una larga y zigzagueante crisis desde finales del siglo XVIII hasta la actualidad.

LO SOBRENATURAL Y LO NATURAL

Todas estas ambivalencias de la idea de Naturaleza clásica vienen a reforzarse y complicarse con la influencia del cristianismo. Si bien éste se adapta fundamentalmente a la pirámide ordenada y regular que suponía la concepción clásica de la Naturaleza y si bien es verdad que refuerza al mismo tiempo el rompimiento del esquema micro-macrocósmico —en tanto en cuanto en la raíz primaria del judaísmo la Naturaleza quedaba ya desacralizada y el destino del hombre se separaba radicalmente del del mundo natural o, dicho de otra forma, la Naturaleza era el resultado de la creación divina, pero no es en sí divina—; por otra parte, crea una realidad superior a la Naturaleza: lo sobrenatural, con lo cual el mundo carnal, el mundo material, tanto el natural como el humano, tienden a desvalorizarse. La relación que guarda el mundo empírico con ese otro mundo sobrenatural penetrará la filosofía cristiana toda «convirtiéndola en algo específico dentro de la historia de la cultura» (17).

LA REVOLUCION CIENTIFICA DEL SIGLO XVII

A partir del Renacimiento el mundo natural reafirma su autonomía respecto a lo sobrenatural, tornándose en cierto sentido definitiva con la revolución científica del siglo XVII. La nueva ciencia entenderá el universo como una máquina con sus propia leyes y se preguntará no ya por cuál puede ser el mecanismo que impulse sus partes, sino *cómo* se produce la interrelación de las mismas. La Naturaleza va a ser vista como un sistema que se explica por un conjunto de funcio-

(17) Kolakowski, L.: *Vigencia y caducidad de las tradiciones cristianas*. Buenos Aires, 1971, p. 68.

nes en interacción, donde cada cuerpo viene definido por el lugar que ocupa en tal sistema. Se investiga, por tanto, no el «qué» de tal mecanismo, sino el «cómo». Y ese «cómo» se establece por una serie de relaciones matemáticas entre las funciones; por tanto, las leyes que dan cuenta de tales funciones en interacción son leyes de carácter matemático. El método resolutivo-compositivo galileano, integrando en un mecanismo dialéctico los conceptos puros matemáticos y la contrastación empírica, la razón y la experiencia, transformará la visión del mundo heredada.

Esta nueva visión de la naturaleza física y el éxito del nuevo método científico en las «ciencias naturales» determina su aplicación al campo de lo humano. El apriorismo matemático en que se basaba la nueva ciencia —«el mundo está escrito en lenguaje matemático», había dicho Galileo— se aplicará indiscriminadamente a todos los campos de la realidad, natural y humana, y la visión pan-matematicista abarcará el universo entero. Lo que Dilthey llamaría el «sistema natural de las ciencias del espíritu» se convertirá en el dogma de los siglos XVII y XVIII y el anillo matemático va a intentar abarcar tanto el mundo natural como el humano. Aquí radicaría su grandeza y su debilidad. La filosofía cartesiana, el derecho natural con Grocio, la ética con Spinoza, la ciencia política con Hobbes, todas las ramas del saber aspiran a alcanzar la rigurosidad de la ciencia física, bastaría dejar en libertad las distintas fuerzas económicas para que tiendan «naturalmente» a su propia armonía; las leyes «naturales», incluso en el campo religioso, se instituyen como instancia suprema. Fácil es deducir que la eliminación en este esquema de lo histórico condujo a una falta de realismo y a un apriorismo normativo que eliminaba del campo de lo humano las realidades concretas y sus condicionamientos infraestructurales. Pero ya desde finales del siglo XVIII comienza la revisión de ese excesivo optimismo cognoscitivo y la introducción necesaria de la historia por lo que respecta al mundo del hombre.

En cualquier caso, y en líneas generales, la imagen newtoniana de la Naturaleza, que desembocaba en una visión armónica y mecanicista del universo (18), se impuso como sistema desde mediados de siglo, ejerciendo una influencia decisiva en el desenvolvimiento científico y filosófico occidental. Hasta la aparición de la nueva física de Einstein y la consiguiente revolución microfísica en el siglo XX,

---

(18) Respecto a la polémica que se desarrolla durante los siglos XVII y XVIII entre el mecanicismo cartesiano y el sistema newtoniano, sus similitudes y diferencias, así como sus implicaciones físicas, filosóficas y teológicas, véase Ehrard: *Op. cit.*, caps. II y III.

el orden newtoniano informa tanto el mundo de las ciencias físicas como el de las ciencias humanas (19).

SINGULARIDAD DEL MUNDO MODERNO. DUALISMO MATERIA-ESPIRITU

Esa representación mecanicista del universo y los logros de la nueva ciencia no parece que hubiesen sido posibles «sin la intuición por los griegos de la ley o legislación racional, sin ese 'change of mind' que permite una primera percepción desinteresada de la Naturaleza» (20).

Bien es verdad que entre ambas concepciones, la clásica y la del mundo moderno, existen, al menos, dos diferencias fundamentales:

En primer lugar, la distancia que va de la contemplación a la dominación de la Naturaleza. A partir del siglo XVII, el mundo inanimado de la materia será considerado como una máquina susceptible de ser dominada por el hombre y de ser explotada por la ciencia y la técnica. La desacralización o «desencantamiento» de la Naturaleza parece haber llegado a un punto máximo.

Pero además, y en segundo lugar, esa misma concepción mecanicista nos pone en la pista de la segunda gran diferencia entre la Antigüedad y el mundo moderno. Para los filósofos griegos, la Naturaleza era un organismo vivo y pensante; el orden del mundo natural era sin duda una expresión de inteligencia, pero inteligencia que emanaba de la Naturaleza misma, inmanente y no trascendente. La materia era «aquello de que estaba hecha cada cosa, algo informe e indeterminado en sí mismo, y la psique era la actividad por la cual cada cosa aprehendía la causa final de sus propios cambios» (21). En consecuencia, no se les planteaba uno de los problemas capitales del mundo moderno: el de la dualidad entre materia muerta o inerte frente a la viva o activa, el de la relación entre materia y espíritu, ni mucho menos el de la conexión entre Naturaleza y Dios.

Por ello, como ha señalado Guthrie, no podemos aplicar a los griegos las categorías modernas de «materialismo» o «idealismo» sin hacer un «coup de force» respecto a su pensamiento. Si bien es verdad que existen desde el principio lo que se podría denominar «filosofía de la materia» y «filosofía de la forma», no pueden ser

---

(19) Sobre lo que parecía la inmutabilidad eterna de la estructura intelectual de Newton, «ajuste *final y completo* de las facultades cognoscitivas humanas al orden objetivo de las cosas, puede consultarse, entre otros, Capek, M.: *El impacto filosófico de la física contemporánea,* Madrid, 1965. Asimismo, sobre las bases teológicas y la construcción del esquema newtoniano bajo la hipótesis de la divinidad, véanse los importantes trabajos de Koyré, A.: *Etudes newtoniennes,* París, 1968.

(20) Lenoble: *Op. cit.,* p. 21.

(21) Collingwood, R. G.: *Op. cit.*

trasladadas de manera simplista a lo que el pensamiento moderno ha calificado como «filosofía materialista» y «filosofía idealista». Estas dos categorías, a su vez con sus múltiples acepciones y matizaciones, sólo pueden surgir desde el momento en que se divide tajantemente la realidad en dos campos: materia y espíritu. Y ello no sucede antes del triunfo de la revolución científica del siglo XVII.

La dualidad frente al monismo griego ya estaba planteada desde el Renacimiento, donde prevalecía una idea de naturaleza de tipo animista, similar a la griega, pero con una diferencia fundamental: que la inteligencia que se expresaba en el orden del mundo natural no correspondía a la propia Naturaleza, sino al creador y gobernante divino de la misma, Dios. Este dualismo se agranda con las nuevas concepciones científicas del siglo XVII.

Desde el momento en que la nueva ciencia considera el universo, según hemos visto, como una máquina en que lo único a tener en cuenta, desde el punto de vista científico, son las magnitudes mensurables; desde el momento en que lo real e inteligible es sólo aquello de la Naturaleza capaz de ser incorporado a un esquema matemático, quedan fuera de tal esquema tanto las cualidades sensibles de la materia —pura apariencia de los sentidos, según Galileo— como los espíritus o mentes. El punto de vista generalmente adoptado por los hombres del XVII, desde Galileo y Descartes a Locke, estriba en que los espíritus o realidades pensantes constituyen una clase de seres fuera de la Naturaleza y las cualidades sensibles se explican sólo como apariencia para los espíritus o mentes. Se establece así, por una parte, los términos en los cuales la Naturaleza puede ser objeto de conocimiento científico —exclusión de lo cualitativo y reducción de lo natural a hechos matemáticos—, pero, por otro, queda fijada una visión dualista de la realidad.

Esta visión de la naturaleza física como cantidad se enfrenta a dos problemas: por un lado, el problema de su conocedor; la mente humana que la trasciende. Por otro, con el problema de su creación y conservación, ya que es obvio que la materia inerte no puede ser considerada como autocreadora ni como poseedora de causas finales, por lo que, para el pensamiento del siglo XVII, debe tener una causa distinta de sí. El problema, pues, va a girar ahora entre la causación inmanente —causarse su propio origen y movimiento— o la causación trascendente —ser causado por alguna otra cosa.

A partir de Descartes y su teoría de las dos sustancias, con la que se hace consciente, en categorías filosóficas, el cambio introducido por la nueva ciencia, surge el problema clave del conocimiento: Averiguar cómo una sustancia —pensamiento— puede cono-

cer a la otra —materia—. Varias respuestas irán surgiendo en los dos siglos siguientes, susceptibles de ser agrupadas en dos grandes vías principales: La del materialismo, que intentará explicar la actividad de la mente como un tipo especial de cosa material y, por tanto, el movimiento de la materia como causa inmanente, y la del idealismo, con sus múltiples variantes, que hará depender la materia de la actividad del espíritu y explicará la causa del movimiento como trascendente a aquélla.

EL SIGLO XVIII. NATURALEZA Y RAZON

El siglo XVIII hereda este problema de descubrir una conexión intrínseca entre espíritu y materia, conexión que tenía que preservar el carácter especial de cada uno y, al mismo tiempo, ligarlos de forma inteligible. Berkeley, Kant y Hegel, de una parte, y La Mettrie y la corriente materialista de otra, son exponentes de la búsqueda de solución a este problema, imposible de resolver desde los presupuestos de la filosofía mecanicista, por lo que forzosamente se abren nuevas vías que problematizan la propia concepción dualista. Como recoge Crombie, ya algunos filósofos del siglo de las luces «comenzaron a ver los resultados de la investigación científica menos como descubrimientos acerca de la Naturaleza que como productos de los métodos de pensamiento empleados» (22).

En el campo epistemológico, la dualidad se expresa entre racionalismo y empirismo y el pensamiento ilustrado se mueve entre uno y otro polo incesantemente. Se configura como pensamiento típicamente racionalista por su creencia en la razón, no sólo como instrumento metódico de conocimiento, sino también como fuerza histórica que domina el presente y puede conformar el futuro. Pero, al mismo tiempo, se configura como empirista al rechazar, siguiendo la corriente de Locke y Condillac, la posible existencia de ideas innatas y afirmar la posibilidad del conocimiento solamente a partir de las sensaciones.

Sin embargo, aun con esa corrección del empirismo, el gran dogma del siglo XVIII se basa en una visión del mundo como básicamente racional y, por ende, capaz de ser comprendido y modificado por la actividad cognoscitiva del hombre. La Naturaleza —«idea-eje» de la época, según se señaló anteriormente— se concibe como racional en su estructura misma, de forma que sujeto y objeto, hombre y Naturaleza, se encuentran inmersos en el mismo medio racional.

Esa identidad entre Naturaleza y razón o, si se prefiere, esa creen-

(22) Crombie: *Op. cit.*, p. 288.

cia en un orden unitario total que abarcaba el mundo natural y el humano, lo colectivo y lo individual, hará crisis desde los propios presupuestos ilustrados con la crítica, decisiva desde varios frentes, de Rousseau, Hume y Kant (23). Crisis que estaba latente en la propia ambigüedad de la «idea-eje» de la Naturaleza. Pues su unidad en el pensamiento ilustrado era sólo aparente. Al aplicar el concepto de Naturaleza al mundo humano se manifiestan las tensiones entre sus elementos racionales y empíricos, entre el hecho y el derecho, la realidad y la idealidad, el carácter normativo de sus leyes naturales en cuanto reflejo del orden del universo y, al mismo tiempo, la apelación a su utilidad; en una palabra, la dualidad entre su necesariedad y su carácter finalista (24).

No obstante, su éxito se debe en parte a esas contradicciones; tiene respuesta para todo; posee la suficiente ambivalencia para unir —en un equilibrio inestable, pero equilibrio al fin— los polos opuestos; la idea de Naturaleza es «le lieu géométrique des contradictions de l'époque, de ses aspirations et de ses craintes, de ses hardiesses et de ses timidités» (25).

Tales ambigüedades se corresponden con las necesidades de una burguesía en ascensión, necesitada de un punto de apoyo teórico con el que remover lo establecido, pero, al mismo tiempo, temerosa de las posibilidades de sus fuerzas. Identificando Naturaleza y razón (26), la Ilustración hace de la razón humana el juez supremo que decide qué es «lo natural» y qué es «lo convencional» y, ante su tribunal, desfilan la teodicea cristiana y el sistema político y social del Antiguo Régimen (27). Gran parte de las instituciones establecidas se

---

(23) Véase Cassirer, E.: *Filosofía de la Ilustración*, México, 1950. Von Wiese: *La cultura de la Ilustración*, Madrid, 1954. Hazard: *Op. cit.*

(24) Uno de los problemas claves del Derecho natural de la época es, como señala Ehrard, la reintroducción de una finalidad de carácter ético en el universo mecanizado de la nueva ciencia. Por lo que respecta a este problema del naturalismo ético y la crítica que, desde el punto de vista lógico, ha realizado la filosofía analítica, véase Muguerza, J.: «*Es* y *debe*. En torno a la lógica de la falacia naturalista», en *Teoría y sociedad. Homenaje al profesor Aranguren*, Barcelona, 1970.

(25) Ehrard: *Op. cit.*, p. 417.

(26) La primera ruptura de dicha identidad se lleva a cabo en la crítica roussoniana del optimismo ilustrado. Tal optimismo ligaba la bondad originaria de la Naturaleza (naturaleza racional) —y que, desde otro punto de vista ya había sido puesto en cuestión por Hobbes en el siglo anterior— con el postulado del desarrollo del hombre bueno por medio de la cultura. Pero Rousseau contrapone de forma radical la autenticidad y libertad del «hombre natural con la coerción o irracionalidad del hombre en la sociedad civilizada, llevando así a cabo una incisiva crítica de la sociedad de su tiempo e imaginando un nuevo mito: el hombre es bueno y la sociedad le corrompe.

(27) Habría que distinguir, en líneas generales, entre la Ilustración inglesa y la francesa. Aquélla se considera comenzada en el siglo XVII con un filósofo de la talla de Locke y, desde el triunfo de la Gloriosa, se caracteriza por su carácter atemperado y armonizado con una sociedad que, a su vez, ha sabido modernizarse. En Francia, como es sabido, la situación social es muy diferente: frente a la resistencia del «Antiguo Régimen», los *philosophes* oponen el modelo político inglés y en el orden científico y filosófico el sistema newtoniano como violento ariete para poner en cuestión todo lo establecido.

consideran como obstáculos para el libre desenvolvimiento «natural» y «armónico» de una sociedad que, plenamente secularizada, afirma la primacía de la razón humana.

Pero ese punto de apoyo en unas leyes inmutables y racionales, que identifican las aspiraciones de la burguesía con las de la humanidad y elevan sus reivindicaciones a un orden natural, es un arma de doble filo. Pues ese mismo universalismo e inmutabilidad se convierte fácilmente en una noción estática y conservadora. Ya el deseo de mejorar lo existente, bajo la fórmula del despotismo ilustrado, da cuenta de ese estatismo que no intenta ser directamente subversivo.

Sin embargo, no parece que hubiera demasiadas alternativas dado el contexto histórico. La tarea urgente de los «filósofos» es destruir los abusos despóticos, no intentar comprenderlos. El juicio inapelable de un «orden natural» parece, en principio, más seguro que un relativismo histórico o una idea de evolución que pueden explicar génesis y causas e incluso, dada la tendencia determinista de su pensamiento, la necesariedad de un cierto estado de cosas establecido. Y ya se sabe que no es posible condenar algo que es inevitable; sería tan absurdo como condenar la ley de gravitación universal. Por ello, a pesar de que, desde mediados de siglo, los descubrimientos crecientes de la geología, la genética y otras ciencias, así como un nuevo sentido de la historia como evolución y progreso (28), van creando, en el plano teórico, un nuevo orden de valores, permanece rígidamente esa consideración de la naturaleza humana como sustentadora de todos los cambios históricos. Sólo más tarde, avanzado el siglo XIX, con una burguesía triunfante y en plena expansión y un desarrollo económico y técnico sin precedentes, las corrientes evolucionistas e historicistas se afirmarán frente a la supuesta inmutabilidad natural. La idea de Naturaleza será sustituida por el dogma del Progreso, pero no pensemos que aquélla es derrocada completamente. Muy al contrario, subsiste bajo formas diversas, incluso cientificistas, tanto más influyente cuanto que no es reconocida abiertamente.

---

(28) Montesquieu, adelantándose en parte a su época, lleva a cabo un impresionante estudio concreto de las sociedades e intenta construir una causalidad histórica que ofrece mayores posibilidades de acción al hombre que el determinismo intemporal de la Naturaleza. Pero aunque Montesquieu abandona la idea de Derecho natural en la sistematización de su teoría política, sigue ligado a la concepción de una naturaleza humana inmutable. Por otra parte, el dogma del progreso se mantiene unido a una idea inalterable de la condición humana. Sobre estos aspectos, véase Meinecke: *El historicismo y su génesis*, México, 1943. Bury, J.: *La idea del progreso*, Madrid, 1971. Ehrard: *Op. cit.*

EL BUEN SALVAJE Y LA EDUCACION

Pero todavía en la época en que aparece nuestro casi olvidado niño bravío de l'Aveyron, del que hablábamos al comienzo de esta nota, el problema sigue siendo, con diversas matizaciones, el de la búsqueda del «hombre natural», no el del hombre producto de la historia. El mito del «buen salvaje» simboliza precisamente ese «hombre natural» fantasmático, imagen de la inocencia y bondad de la Naturaleza y encarnación, no sólo de las ideas morales del XVIII, sino también del otro mito, casi siempre presente en la historia de nuestra cultura, del paraíso perdido o de la antigua Edad de Oro. Los filósofos ilustrados saben, sin embargo, que ya no es posible volver hacia atrás e intentan buscar nuevas soluciones. El ejemplo típico de la creación roussoniana de un «contrato social» es ilustrativo de ello. Si no se puede regresar, tal vez sí sea posible construir un futuro en que la razón y el sentimiento, el individuo y la comunidad, la Naturaleza y la cultura estén finalmente integradas. El matiz nuevo estriba en que este modelo utópico de sociedad no depende ya de ninguna fuerza externa ni sobrenatural, no se va a deber a ningún milagro ni apocalipsis; dependerá sólo de la razón y la fuerza humanas. Crear una sociedad desde cero, que no repita los errores acumulados en la historia; conseguir una Edad de la Razón que realice «la imagen del mundo natural a través del perfeccionamiento de la cultura», llegará a ser uno de los ideales revolucionarios posteriores que la propia serie de acontecimientos históricos corregirán y matizarán.

En cualquier caso, y por lo que respecta a nuestro tema, la anfibología de la idea de Naturaleza se agudiza profundamente. Prevalece tanto la imagen de una naturaleza humana que se degrada en la historia como la de una Naturaleza que necesita tiempo para desenvolverse y «progresar». La naturaleza humana es a la vez un fenómeno histórico y una realidad trascendental; es algo dado y, al tiempo, el término de un desarrollo. Ya se arranque de una concepción optimista (naturaleza racional y armónica), que es la predominante, ya de una visión pesimista (naturaleza ciega e irracional), la antinomia entre Naturaleza y cultura comienza a ensancharse.

En este contexto el gran mito de la educación adquiere cada vez más importancia. La educación aparece como el medio de superar tal antinomia y de aunar la creencia en la racionalidad del hombre y de la Naturaleza. El hombre puede ser portador de ideas innatas desde el momento de su nacimiento, o bien puede ser una página en blanco en el que las sensaciones imprimen sus signos; lo que

importa es que, en ambos casos, se llega a la conclusión de que la sociedad, a través de la educación, desarrolla y continúa —o corrige, si es menester— la obra de la Naturaleza. La cultura «perfecciona» lo natural; de nuevo ambos polos se encuentran reunidos.

Condillac es uno de los pensadores que más atención presta a este problema, y el desarrollo y sistematización de su psicología sensualista resulta uno de los puntos de apoyo básicos de la nueva posición. Condillac, después de realizar una crítica severa del racionalismo e innatismo de los filósofos del siglo XVII, llega a la conclusión de que la naturaleza humana necesita de la educación social para adquirir sus caracteres propios, diferenciadores respecto al mundo animal.

El rasgo principal diferenciador es, según nuestro autor, el lenguaje, y el lenguaje es un fenómeno colectivo que sólo se transmite socialmente. Pero, a pesar de su actitud empírica —el principio del conocimiento son las sensaciones— y del método analítico que propugna, todavía subyace en sus sistema la idea de una Naturaleza intemporal y pre-social que lastra toda su teoría. Cuando intenta explicar el origen del lenguaje, Condillac se remitirá, en última instancia, a un lenguaje «natural», anterior a la diversidad histórica de las lenguas.

Esta contradicción básica, unida a las limitaciones de su método, se reflejan claramente en la experiencia que Itard, adepto a su doctrina, llevará a cabo con el niño selvático capturado en Francia en las postrimerías del siglo y que sirvió de modesto y concreto paradigma respecto a la existencia o no de una «naturaleza humana».

«EL HOMBRE NO ES SINO AQUELLO QUE SE LE HACE SER». MEMORIA DE ITARD DE 1801

En 1797 surge el sorprendente caso del «sauvage de l'Aveyron». Un niño desnudo, de unos once o doce años de edad, fue visto en los bosques de Lacaune y capturado por tres veces consecutivas —otras tantas había conseguido escaparse de sus aprehensores—, para ser trasladado finalmente a París. En la capital se convierte en el centro de la curiosidad pública que cree que va a poder contemplar el «grandioso» espectáculo del «buen salvaje» asombrado y admirado ante las maravillas de la civilización; en su lugar, como no deja de señalar Itard con un tinte de ironía y amargura, la pobre criatura «de un desaliño repelente, presa de movimientos espasmódicos y a ratos convulsivos... ajena a todo, incapaz de parar la aten-

ción en cosa alguna», desprovista de lenguaje, más cercana en definitiva a un animal que al hombre, provocó el rechazo y la indiferencia. Como dice Itard, «acudieron a verla en multitud: vieron sin observar; sin conocer juzgaron; y nadie habló ya más» (29).

En los medios académicos reconocidos, la reacción no fue en un primer momento mucho mejor. Pinel, el más famoso psiquíatra de la época, el liberador de los locos de la Salpetrière (30), dictaminó que el niño bravío padecía oligofrenia, y ello explicaba que, o bien hubiese sido abandonado en los bosques deliberadamente, o bien, perdido en ellos de forma involuntaria, se hubiese convertido en el ser, «bastante por debajo de algunas de nuestras especies zoológicas domésticas», que ahora se podía contemplar. Al eminente médico, no le quedaba duda de que el hombre, poseedor de una «naturaleza», llegaba a ser inteligente y civilizado en función de la misma, fuesen cuales fuesen sus condiciones de desarrollo. Si el niño selvático de Aveyron no había desarrollado las ideas innatas de que todo ser humano, desde el momento de nacer, era poseedor, se debía a que era un caso de retraso mental, de «degeneración biológica», apto para ser recluido sin plantearse mayores problemas; todos los síntomas que mostraba el niño bravío coincidían puntualmente con los historiales de los idiotas incurables del archivo de Bicêtre; por tanto, concluía Pinel, era absolutamente incapaz de ninguna sociabilidad ni aprendizaje. La ciencia oficial decía así su última palabra.

Felizmente, Itard, médico de la «Institution de sourds-muets», de la rue St. Jacques, especialista e innovador en la reeducación de sordomudos, «gran lector de Locke y de Condillac y convencido de que *el hombre no nace sino que se hace*» (31), se permitió disentir del ilustre psiquíatra. Si bien concordaba con él en los síntomas de idiocia que se apreciaban en el niño bravío, atribuía sus causas no a deficiencias biológicas, como Pinel, sino a la radical soledad en que el niño selvático se había desenvuelto, alejado, por tanto, del mundo de los hombres y de todo proceso de socialización.

A pesar de ello, Itard no se ve libre tampoco de la creencia en una naturaleza humana inmutable. El niño selvático representa el «estado natural» del hombre; basta añadir la educación para completar la parte de la Naturaleza no provee: la cultura. «La naturaleza del hombre sería lo que resta del hombre socializado si se le deduce lo

(29) Itard: *Memoria sobre Victor de l'Aveyron*, op. cit., pp. 112-113.

(30) Véase sobre este tema el sugerente libro de Foucault: *Histoire de la folie a l'âge classique*, París, 1964 (hay traducción castellana en el FCE).

(31) Malson: *Op. cit.*, p. 77.

que Itard ha tenido que enseñar a su salvaje» (32). Podría existir una compleja correspondencia entre esta idea y la imagen mecanicista que consideraba el universo como una máquina en movimiento, susceptible, por tanto, desde un punto de vista hipotético, de detenerse y presentar «un frío mundo muerto... como la herrumbre de una máquina parada» (33). Hipótesis que en la física no mecanicista actual carece de sentido.

La discusión de las tesis de Itard se prolongó en los medios científicos a lo largo de todo el siglo XIX. A través de sus ya citadas *Memorias* de 1801 y 1806, en las que nos relata, en una prosa no por objetiva menos conmovedora, los progresos en el aprendizaje que realiza el niño selvático de Aveyron, Itard expone sus éxitos y sus fracasos con una gran honestidad y sinceridad, aunque lamentablemente sin sentido autocrítico de su labor. Sus limitaciones y sus fallos son correlativos a la insuficiencia de su propio método. Partiendo de la teoría de las sensaciones de Condillac y de su consecuente método analítico, según el cual se parte de un fenómeno, se descompone en sus partes integrantes y se reconstruye luego sintéticamente, Itard consideró esencial la educación de los sentidos y así procedió sistemáticamente a educar, uno por uno, los de su pupilo. Este fue quizá el error «analítico» más importante; creer, como Condillac, que cada sentido podía ser educado por separado condujo a Itard a un callejón sin salida.

A pesar del «mentís continuo y cotidiano» que representaba la reacción del niño bravío frente a la concepción «analítica» de los sentidos, Itard era incapaz de asimilar lo que le demostraba la experiencia. «Quería encontrar a Condillac, y, naturalmente, como sucede siempre, no encontró más que a Condillac» (34). Los hechos cuestionaban su saber, pero siguió impertérrito. En ningún momento puso en cuestión la «concepción atomística» de las facultades sensoriales y continuó aislando la educación de cada sentido —el tacto, la vista, el oído, etc.— de la percepción del todo. Siguiendo también a Condillac por lo que respecta a su teoría del lenguaje y de la asociación, Itard no pudo conseguir, según él mismo explicita en alguna ocasión, que Víctor de l'Aveyron reconociese el valor representativo de que son portadores los signos. La relación de signo, apunta Sánchez Ferlosio, «no se aprende más que de una vez por todas, y no ya

(32) Mannoni, O.: «Itard y su salvaje», en *Les Temps Modernes,* octubre, 1965, núm. 233 (hay traducción castellana en el libro del mismo autor, *La otra escena. Claves de lo imaginario,* Buenos Aires, 1973). Véase especialmente en el artículo sobre Itard la dura crítica a su actitud pedagógica en la enseñanza del lenguaje.

(33) Collingwood: *Op. cit.,* p. 37.

(34) Sánchez Ferlosio: *Comentarios,* p. 348. Véase también, en el mismo sentido, el citado ensayo de Mannoni.

palabra a palabra», pero en la posición analítica, los signos se daban desvinculados de su contexto, separados del hacer; «la cadena del significar no se había hecho discurrir junto a la del hacer». El asociacionismo establecía la relación de la palabra con el objeto en reposo, «vacante de su función» y, por tanto, inidentificable en su universalidad. Lo arbitrario del signo, que señaló Saussure, nunca, pudo ser aprehendido por el niño selvático. De ahí que pudiera identificar un bastón o un libro, por ejemplo, si era siempre el mismo, pero no reconociese ningún otro por cuanto permanecía ajeno a la «idea de bastón» o «idea de libro» —al universal «bastón» o al universal «libro»—, puesto que no conocía su funcionalidad y, por tanto, su posibilidad de intercambio.

El camino epistemológico parece ser, pues, el contrario al de los postulados del discípulo de Condillac: de lo universal a lo particular, de la «generalidad» a lo especializado, y no al revés. Los sugestivos ejemplos que cita Sánchez Ferlosio relativos al lenguaje de los niños y a su mayor nivel de generalización respecto al de los adultos (35), y especialmente la obra básica e ingente llevada a cabo por Piaget en este terreno, son expresivos en este sentido. Lo primario, pues, no serían categorías descriptivas o analíticas, sino sintéticas; lo primario serían los conceptos generales surgidos de las identificaciones funcionales que proporciona la praxis, para después, en el proceso de aprendizaje, ir ordenando esa generalidad en distintas especializaciones o partes, «en la medida en que sólo hay partes cuando en cada una de ellas se connota el todo». Quizá serviría históricamente de analogía, en un cierto sentido al menos, el proceso que va de un pensamiento mítico primitivo, en que la experiencia se ordena según pautas de generalidad, a un pensamiento científico cada vez más especializado, en que la realidad se parcela y se reduce para llegar a la comprensión y dominación de al menos uno de sus aspectos.

Itard, aferrado a su visión del niño como una página en blanco en la que no hay más que escribir, una «pantalla vacía sobre la que se proyecta su propio saber», y embrazado a su insuficiente teoría del lenguaje, no sabe «aprender» de Víctor de l'Aveyron. Sus ideas preconcebidas y su fidelidad a las concepciones teóricas condillacianas priman sobre su espíritu científico. No sabe modificar ni sus teorías ni sus métodos, a pesar de ser un buen observador empírico y de mantener «la convicción de que no hay más sabiduría que la que viene de la experiencia, más lucidez que la que dimana de la

---

(35) Sánchez Ferlosio: *Op. cit.*, pp. 372-396. Posteriormente a la retirada de la edición (ver nota 1), Sánchez Ferlosio ha publicado esta parte de sus *Comentarios* en *Revista de Occidente* núm. 142, enero 1974, bajo el título: «Sobre la transposición».

duda, ni más inteligencia que la que sabe aceptar las limitaciones del saber adquirido» (36).

En cualquier caso, la importancia de su intento se mantiene por encima de sus fracasos metodológicos. Hombre «carente de todo afán de afianzarse en logros materiales», sus dificultades muestran la complejidad del proceso por el que se llega a la hominización. Como él mismo advirtió, para juzgar debidamente los posibles progresos del niño cimarrón «no se le puede comparar sino consigo mismo». Por lo que respecta a nuestro tema, la actitud de Itard y su experimento con su extraño pupilo, supuso una crítica radical a la idea de inmutabilidad de la «naturaleza humana» y una demostración de la inexistencia de tal naturaleza. En definitiva, se manifestaba que no existe en el hombre una «naturaleza innata», sino todo lo más una «naturaleza adquirida», que, por definición, no puede ser firme ni constante.

«NO HAY NATURALEZA EN UN INSTANTE», WHITEHEAD

A lo largo de los siglos XIX y XX, la transformación «posicional» que sufre la idea de Naturaleza es notoria. En principio, deja de ser ese instrumento básico del pensamiento anterior. La idea de Naturaleza inmutable va siendo lentamente sustituida por la de proceso, cambio o desarrollo, pero, como se indicó, no desaparece totalmente. Muy al contrario, queda latente en muchas de las concepciones filosóficas y antropológicas que informan las ciencias humanas, incluso en aquellas que aparentemente tienen mayor rigor científico. Pero el análisis de esta nueva situación rebasa los límites de estas páginas y debe ser objeto de estudio aparte.

Baste decir, como hipótesis anticipada de investigación, que parece haberse llegado, desde nuestra perspectiva histórica, y como resultante del criticismo lógico e histórico iniciado ya en el siglo XVIII y continuado por las corrientes historicistas y evolucionistas y por la crítica concluyente del materialismo histórico, al desmantelamiento del concepto de «Naturaleza» como categoría ontológica. Su puesta en cuestión por el avance del desarrollo científico no sólo en el campo de lo humano (etnología, sociología, historia, etc.), sino también de las propias ciencias naturales, parece irreversible. Ello no quiere decir que exista acuerdo alguno unificado sobre el particular, pues la misma equivocidad que veíamos que presidía el concepto de naturaleza creemos que ahora existe en su crítica. De nuevo insistimos en que no es la misma «naturaleza» la del físico que la del biólogo, la del

(36) Malson: *Op. cit.*, p. 101.

artista o la del historiador; que no es lo mismo la Naturaleza «como principio» que la Naturaleza como «conjunto de lo existente»; y, sin embargo, todas esas concepciones se entremezclan y confunden en tanto en cuanto consideremos la realidad como un todo que, si bien dividido en parcelas para poder comprenderlo y ordenarlo, no pierde por ello su carácter de totalidad.

Desde este punto de vista, parece indudable que revoluciones tan importantes como la de la física del siglo XX, que ha conducido a la ciencia a la discusión de la «regularidad y exactitud» de la Naturaleza (en el sentido estricto de objeto de las ciencias naturales), así como a la conclusión de que no existen certezas, sino todo lo más probabilidades, e incluso a la polémica sobre la diferenciación sujeto-objeto —diferenciación tan aparentemente clara en dichas ciencias (37)—, todo ello tiene o tendrá su correlato y su influencia en la esfera de lo específicamente humano. Sobre todo si tenemos en cuenta que el prestigio de las llamadas «ciencias naturales» ha determinado en gran medida los métodos seguidos por las «ciencias sociales». Las «partículas-sucesos» de Whitehead, el principio de indeterminación formulado por Heisenberg, la dificultad de que habla Capek respecto a la sustitución de los modelos «pictóricos» del universo por un pensamiento sin imagen, etc., afecta no sólo a nuestra representación del universo físico, sino también, y por interrelación, a nuestro universo humano. Y no precisamente por una correspondencia mecánica o ciega de ambos mundos, sino porque, con un sentido dialéctico, «las alteraciones en los fundamentos de la moderna ciencia de la Naturaleza son indicio de alteraciones hondas en la base de nuestra existencia, y que precisamente por tal razon aquellas alteraciones en el dominio científico repercuten en todos los demás ámbitos de la vida» (38).

---

(37) A este respecto, Heisenberg afirma: «... en la ciencia el objeto de la investigación no es la Naturaleza en sí misma, sino la Naturaleza sometida a la interrogación de los hombres.» O bien, «En la medida en que en nuestro tiempo puede hablarse de una imagen de la Naturaleza propia de la ciencia natural exacta, la imagen no lo es en último análisis de la Naturaleza "en sí"; se trata de una imagen de nuestra relación con la Naturaleza.» *Op. cit.*, pp. 24 y 29.

En el mismo sentido, Whitehead: «Según el punto de vista moderno, la actividad y el cambio son la realidad... Cada instante no es más que un modo de agrupar realidades. Por lo tanto, como no hay instantes, concebidos como entidades primarias simples, no hay Naturaleza en un instante. «Nature and Life», 1934 (citado por Collingwood: *Op. cit.*, páginas 176-7).

Ver también Capek: *Op. cit.*, pp. 308-9, sobre el problema del llamado «idealismo epistemológico» en Heisenberg y otros científicos y filósofos de la ciencia cuando insisten en la influencia del sujeto observador sobre el objeto observado a través del método y, de los instrumentos técnicos empleados.

(38) Heisenberg: *Op. cit.*, *pp.* 7-8.

Esta complejidad en el campo físico puede servir de paradigma por lo que atañe a los cambios y nuevas relaciones que el hombre establece con la realidad. No es que teorías y métodos anteriores pierdan su validez en términos absolutos: siguen siendo válidos para su ámbito concreto, pero quedan relativizados ante la ampliación del campo de interpretaciones de la realidad. Lo que nos remite al problema de la inexistencia de una única vía de acercamiento a la misma. Ni la razón ilustrada en su época, ni tampoco la razón científica en la nuestra, son las únicas formas del pensamiento humano.

ESTRUCTURA DE PROBABILIDADES Y APRENDIZAJE

En estas condiciones, parece que la tendencia principal actual, aunque no la única, respecto a la idea de naturaleza humana es su concreta negación (39). El hombre no es ya «naturaleza», sino «historia»; sus pautas son siempre variables y sus culturas, ni inmutables ni eternas, se definen como lo contrario a la supuesta permanencia de la Naturaleza. Malson indicará cómo antes de su encuentro con el grupo «el hombre no es más que un manojo de virtualidades tan etéreas como un vaho transparente; toda condensación de ese vapor requiere un medio: el mundo de los otros» (40). Lo único en común entre los hombres sería, por tanto, una estructura de posibilidades o de probabilidades, sólo realizables a través del contexto social. «Antes de la educación —apunta Malson, recogiendo tradiciones filosóficas distintas, del existencialismo al marxismo— el hombre en cuanto hombre no es más que una simple eventualidad, esto es, menos aún que una esperanza.» El hombre, biológica y antropológicamente inacabado, como ya se dijo, necesita forzosamente de unas matrices culturales que le permitan desarrollarse a través de un aprendizaje social (41); en compensación, esa «inconclusión», esa «no especialización» (que distingue y ha separado al hombre de los animales), esa indeterminación que hace del hombre un «generalista», un aficionado, le abre un mundo de posibilidades indefinidas, le permite un grado de adaptación y de creación de distintos tipos culturales diversificados en el tiempo y en el espacio.

---

(39) Bien es verdad que, como deduce Sánchez Ferlosio al hablar de la organización social de los animales, «la misma falta de naturaleza en el hombre ha sido algo constatado a partir de una determinada idea de naturaleza, que tal vez sea preciso revisar también respecto de los otros animales». *Op. cit.*, p. 204.

(40) Malson: *Op. cit.*, p. 11.

(41) A este respecto, y por lo que se refiere al problema moral, puede verse Rubert de Ventós: «Contra lo que suponía Spinoza, no nacemos definidos, pero tampoco somos indefinidos y abiertos como se afirmaba en la metafísica de Leibniz. Nacemos como supone Leibniz y casi siempre morimos como describe Spinoza...» *Moral y nueva cultura*, p. 87.

Esa idea de Naturaleza que, como hemos intentado mostrar en las páginas anteriores, ha sido en nuestra cultura una especie de pilastra casi imprescindible para poder andar, es posible que ya no sea necesaria. Pero es lógico que «prescindir» de tal concepción, o más bien tener que sustituirla por otra significación adecuada, cuando ha sido base y soporte de nuestro ordenamiento del mundo durante muchos siglos, puede provocar, de forma consciente o no, bastantes conmociones, por lo que permanece las más de las veces encubierta en teorías y comportamientos sociales. Si algo no puede soportar el hombre, decíamos, es la soledad y la ausencia de significado, y de ahí esa necesidad de crear mundos ordenados y significativos; la simple reelaboración de esos mundos es algo que siempre ha sido muy costoso en la historia. Por ello ha sido también largo el proceso por el cual el hombre occidental —y no lo olvidemos, dejando ahora fuera de la argumentación el problema de su bondad o maldad, la decisiva influencia que la cultura occidental ha ejercido en todo el planeta a partir del industrialismo— se ha encontrado en una situación en la que ya le es imposible reintegrarse al mundo de la Naturaleza, al mundo animal, y le resulta ilusorio hacerlo en cualquier otro. La relativa seguridad que suponía un orden preexistente cualquiera —en este caso el orden de la Naturaleza—, en el cual el hombre tenía su puesto y su lugar como sujeto observador y, por tanto, en última instancia, como parte activa del mismo frente a la pasividad del hecho observado, ha quebrado con el desarrollo científico y técnico sin precedentes que ha tenido lugar.

Todo ello supone trastocar en gran medida la imagen ya interiorizada del mundo en nuestro ámbito cultural, lo que podría explicar algunas de las resistencias al planteamiento radical del problema. Pues si bien es cierto que el abandono del excesivo antropocentrismo o de una actitud marcadamente etnocéntrica ha supuesto un indudable avance en el conocimiento del hombre y del universo en general, no lo es menos que las posturas biologistas y zoologistas extremas, que intentan reducir la historia a la biología o a la zoología y afirman la integración entre Naturaleza y cultura, o entre los hombres y los animales se revelan también como ilusorias y encubridoras de unas ciertas concepciones de la Naturaleza y de los hombres que, por no ser explicitadas, resultan tanto más ambiguas e ideológicas. Basar el desarrollo del hombre en un optimismo o en un pesimismo biológico, según los casos, equivale a la vieja apelación a la naturaleza humana, embozando quizá de forma no consciente los problemas concretos derivados, no ya de la naturaleza humana, sino de sistemas socio-económicos muy específicos.

No hay, en este sentido, una «naturaleza humana» que se transmita hereditariamente, ni de forma individual, ni tampoco específica (42); pero sí existe esa estructura de posibilidades que el hombre, viviendo en sociedad, actualiza, y por la que se distingue indiscutiblemente entre los animales superiores. Estructura de posibilidades respecto al dominio de la inteligencia y respecto al dominio de la afectividad, que separa al hombre de la animalidad (43). La libertad del hombre en el tiempo y en el espacio, su capacidad y suspensión de sentido, de combinación, de «aprender a aprender», diferencia al hombre del mundo animal. El hombre, dirá Malson, recogiendo una vez más la antropología que va de Dilthey a Heidegger o Marx, se escapa de la cárcel del «ahora»; la utilización que hace de los objetos, de los instrumentos, es radicalmente distinta de la que algunos animales superiores puedan realizar. Para el hombre, el instrumento se convierte en capital técnico. Los objetos, que para el animal poseen valores definidos, pueden aparecer a los ojos del hombre como neutrales respecto a sus determinaciones físicas y, por tanto, utilizables en una «baraja de funciones». Para el animal, los objetos se presentan «sin equivocidad, sin plurivalencia, y el mundo es visto siempre como *medio,* y nunca, en ningún momento, como *universo».* O, dicho con palabras de Sánchez Ferlosio, «mientras el hombre es capaz de ver en el instrumento aislado el contexto entero (ve la pluma y le son sugeridos el tintero y el papel y aludido el escribir), porque el análisis ha dejado en cada elemento de la trama la connotación del todo, para el animal no rige semejante aureola connotante» (44). Para el animal, el mundo no será un todo, una síntesis, sino partes frag-

---

(42) Ver la crítica que Malson realiza a estas concepciones: A la herencia individual, tanto biológica como psicológica, en tanto en cuanto es el entorno social el que configurará decisivamente al individuo; a la herencia de la especie como noción de «naturaleza humana universal», en tanto en cuanto se ha demostrado la ilimitada diversidad del hombre y su variada fuerza de adaptación. Igualmente véase, en los comentarios de Ferlosio, pp. 205-6, el posible enfrentamiento a que llegarían ambas concepciones de la herencia: la individual como defensora de la desigualdad; la específica como «lanza teórica esgrimida contra las desigualdades sociales y raciales».

(43) Malson: *Op. cit.*, pp. 33 y ss. Sobrepasa la limitación de estas páginas la discusión sobre la primacía entre la herencia y el medio, tema tan debatido por biólogos y filósofos en los últimos tiempos y ante los nuevos descubrimientos de la biología. De acuerdo con biólogos como F. Jacob (autor de *La lógica de lo viviente,* Barcelona, 1973), creemos que hay que contar siempre con la extraordinaria diversidad de niveles a los que hay que referirse al hablar de biología y cultura. Desde el punto de vista biológico, es obvio que el ser humano *no* es exclusivamente cultural y que existe una adaptación filogenética, pero se entendería ésta en el sentido de «marcar límites más que imponer un desarrollo». Otros etólogos, como por ejemplo, Eibl-Eibesfeldt *(Amor y odio. Historia natural de las pautas de comportamiento.* México, 1972) llegan a una fórmula de compromiso, significativa para nuestro tan debatido tema, según la cual seríamos, por naturaleza, «seres de cultura». En cualquier caso, la herencia cultural sería ahora más decisiva que la herencia biológica a la que va unida. Y esa herencia cultural es obvio que no es efectiva más que en el seno de la sociedad.

(44) Sánchez Ferlosio: *Op. cit.*, p. 315.

mentarias, sin capacidad de sentido. Es decir, si bien ciertos animales pueden llegar a utilizar ciertos objetos (45), no les darán una función específica ni sabrán sustituirlos o emplearlos en otros menesteres distintos, ni tampoco guardarlos después de su empleo hasta la próxima ocasión (la «mente de archivero» del hombre, de que habla Ferlosio, probablemente vinculada a la existencia del lenguaje, no existe en el animal). El mundo del animal, pues, carece de concepto. El famoso ejemplo de Marx de que el peor maestro de obras aventaja a la mejor abeja, en tanto en cuanto la construcción del hombre está proyectada antes en su cerebro, es ilustrativo al respecto. También los animales producen, dice Marx, pero producen en una dirección única, bajo una necesidad física directa, mientras que el hombre produce universalmente, queda libre frente a su producto.

En definitiva, lo que distinguiría netamente al hombre, en este grado de evolución, sería la «capacidad y suspensión de sentido» respecto a los objetos; las cosas estarían «como en libertad ante sus ojos», «el animal estaría él mismo inmerso en el sentido; el hombre estaría, en cambio, fuera de él; el animal actúa embargado, el hombre puede desembargarse a cada instante, merced a la proyección reflexiva que hace de su situación presente. El hombre se desdobla en sujeto y agente o es capaz de hacerlo. La suspensión del sentido está incluso en el origen de la ciencia...» (46).

«EL HOMBRE ES EL PORVENIR DEL HOMBRE», SARTRE (47)

Podríamos concluir que, a nuestro parecer, en la historia humana el medio específicamente «humano» ha llegado a primar sobre el medio «natural», y aunque ambos no serían variables independientes, sino los dos polos de una interrelación, engranaje de continuidades y discontinuidades, que diría E. Morin, el problema del Aprendizaje sustituye al de la naturaleza. Que el hombre es primordialmente un ser histórico, y no natural, es aceptado desde hace mucho tiempo. Quizá sea precisamente el inventarse una «naturaleza» (aun cuando este «invento», como ya se ha dicho, no es algo que se realice en el vacío, sino condicionado por infraestructuras y contextos históricos

---

(45) A pesar de las experiencias de aprendizaje llevadas a cabo con otras especies, sólo la especie humana ha utilizado y utiliza el lenguaje simbólico, la «capacidad y suspensión de sentido» de que hablamos en estas páginas.

(46) Sánchez Ferlosio: *Op. cit.*, pp. 217-8. Merecería la pena resaltar explícitamente el interés de estos modestamente llamados *Comentarios*, de Sánchez Ferlosio, que, unidos a los escritos de Malson e Itard, constituyen una de las lecturas más sugerentes que el «curioso y prudente lector» puede encontrar en el aluvión de publicaciones actuales.

(47) Expresión de Ponge, adoptada por Sartre. *Sobre el humanismo*, Buenos Aires, página 22.

muy específicos) lo que, desde un punto de vista filosófico y antropológico, constituya la naturaleza del hombre como ser nunca acabado que se inventa a sí mismo, como «el único que se extiende a sí mismo un documento de identidad», que hace del hombre un ente moral «condenado a ser libre» y en perpetuo trance de significación.

MARIA DEL CARMEN IGLESIAS

Facultad de CC. PP. y Sociología.
Universidad Complutense. MADRID.

ENTRE LA TRADICION Y LA VANGUARDIA

(Algunas notas sobre la poesía italiana contemporánea)

A la poesía habrá que seguirla juzgando, ante todo, por su autenticidad. El fenómeno poético y la persona que con una fuerte carga vocacional sigue ocupándose de él no gustan, a fin de cuentas, de los adjetivos, de las etiquetas, de los tan severos como equívocos pronunciamientos. La poesía sigue sobre todo haciendo vibrar a los lectores, conmoviendo, transformando el mundo, en la medida que es *auténtica.*

Todas estas consideraciones se me ocurren una vez más a la hora de enjuiciar los movimientos poéticos de principio y final de siglo, en los que, como siempre, ha venido sucediendo tradición y vanguardia, ambas a un tiempo, dieron sus frutos e hicieron sus estragos. Puestos a enunciar, a encasillar, siempre chocaremos con ese enervante binomio, tradición-vanguardia, que resultó especialmente explosivo en los primeros años de nuestro siglo. Pensar que por entonces nombres tan dispares como los de Rilke, Valéry, Pound, Machado, Marinetti, estaban escribiendo poesía, hace que, en principio, toda idea determinista quede superada. El fenómeno de la creación poética exige un enjuiciamiento sereno e imparcial en el tiempo que se lleve por delante las mixtificaciones, las apresuradas «poéticas».

Entre la tradición y la vanguardia se debatió fuertemente la poesía de principios de siglo en casi todos los países. La tradición venía impuesta ya por la práctica irreversible de determinadas formas métricas, ya por la repetición de temas o la poderosa influencia de los grandes autores del pasado. Todo ello fue válido en muchos casos —recordemos la jugosa influencia de cancioneros y romanceros en los primeros libros de los autores de la «Generación del 27»—, pero condujo en otros a no pocos callejones sin salida. De otro lado, las vanguardias se imponían con fuerza, y durante mucho tiempo se ha pensado, no sin razón, que casi todo lo que era literatura era van-

guardia. Futurismo y surrealismo pronto crearon desgarros y desconciertos en las poéticas europeas. Francia, en casi todos los casos, atraía la mayoría de las miradas, y autores como Baudelaire y Rimbaud mantenían su benéfica influencia, marcaban los pasos de muchos autores con un provecho que todavía llega hasta nuestros días. No en muchos casos; pero, eso sí, con gran sensatez, se aceptaba el romanticismo centroeuropeo en lo que éste tenía de depurado y esencial. Los que así obraban encontraron en los movimientos intimistas —simbolismo, modernismo— un espacio más cómodo donde situar sus gustos, orientando, como diría Antonio Machado, sus almas hacia «el misterio».

Creo que estas apresuradas generalizaciones nos pueden bastar para encuadrar la poesía italiana contemporánea en sus vertientes tradicional, vanguardista e intimista; poesía que si bien tiene peculiaridades propias cabe muy bien dentro de lo señalado.

El comienzo del siglo trae consigo, también en Italia, una evidente crisis del lenguaje y una tensión entre tradición y vanguardia. Dante, Petrarca y Leopardi son los grandes del pasado que pesan con más fuerza en algunos de los poetas que van surgiendo. La influencia de Leopardi, generalmente soterrada, bien asimilada, resulta provechosa para muchos de ellos. Pero estos poetas dirigen especialmente su rechazo, sus dudas, hacia el más cercano de los clásicos: Gabriele d'Annunzio. Combatir o evitar con todos los medios la influencia del *d'annunzianismo* es la tarea primordial de los poetas que nacen. Sin embargo, no en todos los casos se puede evitar la influencia. Si bien en Gozzano se nota una inflexión, un cambio hacia nuevas metas, muchos de sus coetáneos, reconocidos con el nombre de *crepusculares,* caen irremediablemente en las antiguas formas. Coopera asimismo al agotamiento «crepuscular» la influencia, aún firme, de autores no muy lejanos en el tiempo, como Fóscolo y Pascoli; influencia que neutraliza momentáneamente todo intento de superación. La temprana muerte del mismo Corazzini —considerado por muchos como el *capo-scuola* del grupo— disuelve no pocos proyectos. Nada hacen por la renovación otra serie de poetas —Gaeta, Novaro, Negri, Orsini—, que siguen un camino estrictamente clásico.

El gran salto hacia adelante —más espasmódico y aparatoso que definitivo— lo dan los futuristas. El capricho, la improvisación, el juego sintáctico, la absoluta libertad del verso son algunos de los medios de que estos poetas se sirven para olvidar el pasado. Hoy, si no es evidente la crisis del futurismo, sí es inevitable una profundísima revisión. A estas alturas el famoso coche de carreras de Marinetti —«más bello que la victoria de Samotracia»— nos hace

sonreír en la medida que no todo lo que significa sentimiento y cohesión ha sido arrasado. En realidad, toda la segunda etapa de este movimiento está llena de disidencias y arrepentimientos. Soffici se pasa a la pintura, Palazzeschi no acaba de renunciar al tono crepuscular que hay en su poesía y el mismo Papini, tardíamente adherido al grupo, pronto se da de baja. (Cuando hace sólo unos años se celebró en Milán una gran exposición dedicada al Futurismo, la parte literaria de este movimiento aparecía sumamente depauperada, en contraposición con los pintores del grupo —Carrà, Boccioni, Balla, Sofficci— que ofrecieron una notable impresión en la crítica.) Para analizar la crisis del experimentalismo futurista no es necesario, por otra parte, que hagamos referencia a un hecho patente: la adscripción de algunos de los miembros de este movimiento al fascismo. En muchos casos el error parece estribar en la valoración de sus componentes. Si nos atenemos a algunas opiniones como la de Sanguinetti, veremos que el verdaderamente grande del grupo, el gran olvidado, «el primero de los modernos», era precisamente Gian Pietro Lucini. Creo que es el propio Sanguinetti, en su polémica antología *(Poesía italiana del 900),* quien recoge una abundante muestra de la obra de este poeta y, por el contrario, casi ignora a Marinetti, considerado hasta ahora el «padre» del grupo, quien desde las páginas del *Figaro* lanzara en 1909 el famoso Manifiesto.

Pero los grandes nombres de estas primeras décadas del siglo son los que se van a mantener en una posición de equilibrio, los que, sin renunciar de un modo absoluto a la tradición, emprenden un lento y esforzado camino hacia el cambio. No cabe duda de que extraen buenas lecciones de los clásicos griegos y latinos, de Leopardi, de Carducci, de Pascoli, de D'Annunzio, pero no por ello dejan de conocer a Rimbaud, a Apollinaire, a Valéry, a Mallarmé. Acaso del rigor y cautela de su postura nazca el tan renombrado *hermetismo* que les caracteriza, al menos a la mayor parte de ellos. Sin embargo, leyendo detenidamente sus obras, yo más bien hablaría de nitidez y pureza en su poesía que de un hermetismo a ultranza.

En esta rica nómina de poetas que van del crepuscularismo al hermetismo —usemos por una vez los encasillamientos— no faltan las variaciones, las discordancias. Cada uno de ellos hace sonar una nota personalísima, precisa, que los caracteriza. Entre el nostálgico y llano humanismo de Saba y el tenebroso orfismo de Dino Campana hay una diferencia; como la hay también entre la melancolía sureña, tantas veces paganizante, de Quasimodo y la esmerada y objetivada oscuridad de Montale. El inconfundible intimismo de Cardarelli parece no compaginarse con la palabra cincelada, trans-

formadora de Ungaretti. Generalmente, todos ellos beben en las mismas fuentes, pero la propia personalidad, el impulso de sueños y pasiones distintas los separan. Ni que decir tiene que toda esta variedad de tendencias ha producido las consiguientes tensiones y polémicas, aceptaciones y rechazos. Se suele celebrar a ojos cerrados la experimentación en Ungaretti y Montale, mientras se pone en segunda línea obras turbulentas, profundas, refinadamente líricas, como las de Campana o Cardarelli. La concesión en el año 59 del Nobel a Salvatore Quasimodo, cuando había otro candidato apto a la espera del mismo —Montale— produce no pocos desgarros de vestiduras. (Todo esto sin entrar en las consideraciones de tipo político, muy recurridas en una opinión pública tan sensibilizada como la italiana.) Al *M'illumino d'immenso* ungarettiano se le reprocha o una falta de contenido o una falta de forma. Siempre hay algo en la poesía del autor de *Vita de un uomo* que no satisface plenamente, a pesar de los innumerables hallazgos de sus versos... Y así seguirían tirios y troyanos con los reparos.

Por todas estas consideraciones he comenzado hablando de la *importancia primordial* que la *autenticidad tiene en la poesía.* Muchas cosas nos pueden hacer dudar, o no nos pueden gustar, de los poetas anteriormente citados, pero su autenticidad quedará siempre por encima de peregrinas consideraciones. Autenticidad que no atenta contra los gustos, tan respetables siempre, pero tan poco respetados. Autenticidad que no se ve turbada por ningún tipo de posturas inconmovibles. De una forma asimilada en unos y disimulada en otros, estos poetas evitan el sensual boscaje *d'annunziano* y la máscara y el artificio futurista.

Para terminar, sólo algunas consideraciones sobre la obra de Eugenio Montale, motivadas por la reciente concesión a dicho poeta del premio Nobel de Literatura y por la aparición en este mismo número de *Cuadernos* de algunos de sus poemas. Montale es, sin ninguna duda, el más extraño e inclasificable de los poetas a que hemos venido aludiendo. No decimos el más personal, porque con ello precipitaríamos una serie de afirmaciones que ya no estarían cerca de toda la verdad. El personalismo de una obra es algo que está más cerca de los contenidos, del tono y la interioridad de la propia voz. Obras como las de Campana o Quasimodo serían más personales en este sentido. La originalidad de Montale radica, sobre todo, en la estructura y elaboración de sus poemas. Su labor es rigurosamente selectiva. Sabe muy bien cuándo debe o no debe usar un adjetivo, cuándo no hay que concederle a los sentimientos lo que éstos suelen reclamar desordenamente, con mucha frecuencia,

al artista. Montale no es un poeta claro, fácil, de temblorosas y musicales armonías, sino un gran constructor de imágenes del pensamiento. La aspereza y la reciedumbre de algunos de sus versos nacen de ese afán de contener —no de ocultar— el sentimiento, de exprimir las palabras, de desnudarlas de su acepción más fácil y no de derramarlas. En Quasimodo, la palabra es un don caudaloso, fluido, imponentemente emocional. En Montale es un raro y oculto fruto que está por descubrir en la mayoría de los casos. Su seco y aristado lirismo, tantas veces fotográfico en sus imágenes, su afán de escoger el vocablo, de distorsionarlo, de enardecerlo —esto siempre se ve mejor en la versión original de sus versos— son constantes de todos sus libros.

La aridez o el hermetismo que se puedan encontrar en libros sucesivos han llevado a los críticos a analizar con más detenimiento, sin los prejuicios que se suelen tener frente a los primeros libros, su *Ossi di sepia*. Este libro, que apareció en su día casi como un «retroceso», puede ser muy bien hoy la clave para el análisis de toda la obra posterior. En él se esboza la que habrá de ser en el futuro toda una constante: la desesperanzada negatividad del poeta frente a una existencia de soles turbios o excesivamente abrasadores, de cielos metálicos, translúcidos, y cortantes cantiles, de espumas y limos, de humildes y desconsoladas arquitecturas invadidas por las hierbas. Si en algún momento el poeta se permite una vuelta al pasado remoto, alguna idílica ensoñación del mundo clásico —ensoñación que la presencia de su mar ligur hace inevitable—, en la página siguiente habrá un regreso a una existencia cerrada, menos luminosa, casi doméstica. Hasta el mar de su infancia desaparece en libros posteriores para dar paso al vacío y a la «carnicería» de la guerra. Casi toda la poesía de Montale es como una crónica de su individualidad. Un ansia metafísica destilan muchos de los poemas, y el pasado, un pasado que pesa y parece imponerse como tiempo único, un pasado del que el perdido aroma de los limones —a la manera de la *madeleine* de Proust— va arrastrando los recuerdos. Poesía llena de preguntas lanzadas al parco mundo circundante y que éste, a su vez, devuelve angustiosamente duplicadas.

ANTONIO COLINAS

Islas Cíes, 5
MADRID

SIETE POEMAS DE «LAS OCASIONES»

CARNAVAL DE GERTI

Si la rueda se enreda en la maraña
de serpentinas y el caballo
entre la muchedumbre se encabrita,
si sobre tus cabellos y tus manos
cae como nieve un largo escalofrío
de arco iris fugaces o los niños
alzan sus quejumbrosas ocarinas
saludando tu paso y desde el puente
se deshojan los ecos ligeros sobre el río,
si se queda desierta la calle que te lleva
hacia un mundo insuflado en una trémula
burbuja de aire y luz donde saluda
tu gracia el sol —de nuevo has encontrado
tal vez la senda que esbozó un instante
el plomo derretido a media noche
cuando el año acabó tranquilo y sin disparos.

Y tú quieres ahora detenerte
donde un filtro desnuda los sonidos,
extrayendo de ellos los sonrientes y acres
humos que te componen el mañana:
buscas ahora el país donde el onagro
venga a morder terrones de azúcar en tus manos
y achaparrados árboles ofrezcan sus renuevos
milagrosos al pico de los pavos reales.
(Esta noche será tu carnaval
aún más triste que el mío, cerrada entre tus dones

a los ausentes: carros de color
de rosoli, muñecos, arcabuces,
y pelotas de goma y utensilios
liliputienses de cocina: la urna
mostraba a cada amigo lejano ese momento
en que enero se abrió y en el silencio
se cumplió el sortilegio. ¿Es Carnaval,
o es que diciembre aún se demora? Pienso
que si tú haces girar la manecilla
del pequeño reloj que en la muñeca llevas,
todo se atrasará dentro de un prisma
descompuesto, babélico, de formas y colores...)

Y vendrá Navidad y el día de Año Nuevo
que vacía los cuarteles, trayéndote otra vez
a los amigos que hoy están dispersos,
y también volverá este carnaval
que ahora se nos escapa entre los muros
que ya se agrietan. ¿Pides
que alguien detenga el tiempo en el país
que en torno se dilata? Grandes alas
jaspeadas te rozan, los balcones
al aire libre exhiben delicadas muñecas
rubias, vivas, las palas de los molinos ruedan,
fijas sobre los charcos habladores.
¿Pides tú que retengan las campanas
de plata sobre el pueblo y el sonido
ronco de las palomas?
¿Pides tú las mañanas trepidantes
que en tus lejanas márgenes vibraban?

Cómo se vuelve todo arduo y extraño,
cuán imposible es todo, dices tú.
Tu vida está aquí abajo donde suenan,
retumbando sin tregua, las ruedas de los carros
y nada torna sino acaso en estos
desvíos de lo posible. Vuelve ahora
allí, entre los juguetes muertos, donde
hasta el morir se niega; y con el tiempo
que en tus pulsos palpita, devolviéndote
a la existencia,

entre pesados muros que no se abren
al jadeante remolino humano,
vuelve al camino donde contigo voy muriendo,
aquel que marcó el plomo, al enfriarse,
a mis atardeceres, a los tuyos:
vuelve a las primaveras que no florecen.

DORA MARKUS

1

Fue donde el puente de madera
lleva en Porto Corsini hacia alta mar
y, sin moverse apenas, unos hombres sumergen
o retiran sus redes. Con un gesto
tu mano señalaba, en la otra orilla
invisible, tu patria verdadera.
Después seguimos el canal hasta la dársena
de la ciudad, reluciente de hollín,
en el bajío donde se anegaba
la primavera inerte, sin memoria.

Y aquí, donde una antigua vida
se va irisando en una ansiedad suave
de Oriente, destellaban tus palabras
como escamas de trilla moribunda.

Tu inquietud me recuerda
a las aves de paso que chocan con los faros
en los atardeceres tempestuosos:
tu dulzura también es una tempestad,
brama y se agita sin dejarse ver
y sus ratos de calma aún son más raros.
No sé cómo resistes, extenuada,
en este lago
de indiferencia que es tu corazón; tal vez
te salva un amuleto que conservas
junto al lápiz de labios,
la polvera, la lima: un ratón blanco,
de márfil; ¡y así existes!

2

Ahora en tu Carintia
de mirtos florecidos y de estanques,
inclinada hacia el borde tú vigilas
la carpa que, tímida, pica
o sigues en los tilos, entre sus erizadas
cimas, los resplandores del poniente,
y en las aguas la roja llamarada
de los toldos de muelles y pensiones.

La tarde que se extiende
sobre la húmeda cuenca sólo trae,
con la palpitación de los motores,
el gemir de unas ocas,
y un interior de níveas mayólicas le cuenta
al espejo ya negro que te vio diferente
una historia de errores impasibles
y la deja grabada
donde la esponja no puede borrarla.

¡Tu leyenda, Dora!
Ahora está escrita ya en esas miradas
de hombres que lucen, largas, sus patillas
altaneras y débiles en grandes
y dorados retratos, y retorna
a cada acorde que la rota armónica
va exhalando en la hora
que se oscurece, cada vez más tarde.

Allí está escrita. Dura en su verdor
el perenne laurel de la cocina,
la voz no cambia, Rávena está lejos,
una fe atroz destila su veneno.
¿Qué pretende de ti? No se ceden
voz, leyenda o destino...
Pero ya es tarde, cada vez más tarde.

LA CASA DE LOS CARABINEROS

No recuerdas la casa de los carabineros
sobre el cantil que a pico desciende a la escollera.
Desolada te aguarda desde el anochecer

en que el enjambre de tus pensamientos
penetró en ella y se detuvo inquieto.

Desde entonces el ábrego bate los viejos muros
y tu risa ha perdido su tintineo alegre:
la enloquecida brújula se mueve a la deriva
y los dados dejaron de mostrarse propicios.
Tú no recuerdas ya; otro tiempo distrae
tu memoria; un hilo se devana.

Aún sostengo un extremo de ese hilo; mas la casa se aleja
y, en lo alto del tejado, la veleta,
negra de humo, gira sin piedad.
Yo sostengo un extremo; pero tú quedas sola
y no respiras ya en la oscuridad.

¡Oh el horizonte en fuga, donde
brilla de tarde en tarde la luz de un petrolero!
¿Es éste el paso? (Hierve de nuevo el oleaje
contra las rocas que se desmoronan...)
Tú no recuerdas ya la casa de esa noche
que fue mía. Y yo no sé quién parte y quién se queda.

MAREA BAJA

Tardes de griterios, cuando oscila
el columpio en la pérgola de antaño
y un oscuro vapor oculta apenas
la superficie inmóvil de la mar.

Ya no más aquel tiempo. Ahora cruzan el muro
raudos vuelos oblicuos, todo se desmorona
sin cesar y se pierde en la escarpada orilla
hasta el escollo que por vez primera
te llevó hacia las olas.

Y con el soplo de la primavera
va llegando una lúgubre resaca
de existencias tragadas; y en la tarde,
enredadera negra, tan sólo tu recuerdo
se enrosca y se defiende.

Se alza en los terraplenes, sobre el túnel lejano
por donde el tren se entierra lentamente.
Y luego, de improviso, un rebaño lunar
viene a pacer los montes, invisible.

PUNTA DEL MESCO

En el cielo de la cantera, surcado al alba
por las perdices en su recto vuelo,
se enternecía el humo de los barrenos, iba
subiendo lentamente las laderas abruptas.
Del espolón de una goleta se lanzaron,
trompeteras calladas, las ondinas
y, rápidas, se hundieron en la espuma
que tu paso rozaba.

Vuelvo a ver el sendero que un dia recorrí
igual que un perro inquieto; va lamiendo las olas,
asciende entre las rocas y acá y allá lo borran
pajas dispersas. Todo sigue igual.
En la grava mojada brama el eco
del aguacero. Brilla húmedo el sol
sobre los fatigados miembros de los canteros
que, encorvados, golpean con el martillo.

Mascarones de proa que vuelven a surgir
trayéndome algo tuyo. Una barrena
graba en la roca el corazón —estalla en torno
un estruendo más fuerte. Avanzo a tientas
en la humareda, mas de nuevo veo:
vuelven a mí tus raros gestos
y el rostro que amanece en el alféizar,
¡vuelve a mí tu niñez hecha pedazos
por las detonaciones!

NUEVAS ESTANCIAS

Ahora que, a un gesto tuyo,
ya las últimas hebras de tabaco
se apagan en el plato de cristal,

asciende, lenta al techo una espiral de humo
que alfiles y caballos de ajedrez
contemplan con asombro; y se suceden
nuevos anillos, más volubles que
los de tus dedos.

El espejismo que en el cielo torres
y puentes liberaba ha desaparecido
al primer soplo; se abre la ventana
invisible y el humo se alborota.
Otro tropel se mueve al fondo: un aquelarre
de hombres que ignoran este incienso tuyo,
en el tablero de ajedrez cuyo sentido
sólo tú puedes componer.

Yo dudé un tiempo si tú misma acaso
desconocías el juego que se libra
en las casillas y ahora retumba ante tus puertas:
no basta ya el fulgor de tu mirada,
la locura de muerte no se aplaca a ese precio,
mas requiere otros fuegos,
tras las densas cortinas que fomenta
por ti el dios del azar, cuando está en vela.

Al fin sé lo que quieres: débilmente
suena la Martinella *
y a su toque las piezas de marfil
se llenan de terror en una luz
espectral de nevero. Mas resiste
y gana el premio de la solitaria vigilia
el que al espejo ustorio que ciega los peones
puede oponer contigo tu mirada de acero.

EL RETORNO

Bocca di Magra

Ved la bruma y el ábrego en las dunas
arenosas que vibran como lenguas
y allí, escondido por el borde incierto
o alzado en el vaivén de las espumas,
Duilio el barquero que, luchando asido

* Campana del Palazzo Vecchio, en Florencia.

a los remos, navega; ved aquí
el penetrante aroma de los pinos que, limpio,
se dilata entre álamos y sauces,
los molinos de viento que hacen mover sus palas
y el sendero que sigue a las olas por entre la riada terrosa,
cubriéndose de un moho venenoso de óvulos:
he aquí también aquellas escaleras
de caracol, melladas, que, enroscándose,
van hasta más allá de la veranda
en un hielo policromo de ojivas,
y te están escuchando, nuestras viejas
escaleras, vibrando ante el zumbido
cuando desde la arquilla tú reíste,
ligera voz de zarabanda,
o cuando soplan las Erinias frías
sierpes de infierno, y un huracán de gritos
se aleja en las orillas; y he aquí el sol
que completa su curso y en las márgenes
del canto se diluye... He aquí tu mordedura
oscura de tarántula: estoy presto.

EUGENIO MONTALE

(Traducción de Carlos Sahagún.)

LA PINTURA DEL SIGLO XX EN LAS ISLAS FILIPINAS

1. ASCENSION A LA LIBERTAD

En 1898 los Estados Unidos realizaron una agresión armada contra España e invadieron las provincias ultramarinas españolas de Cuba, Puerto Rico, Filipinas y Guam. Como consecuencia de dicha agresión, los Estados Unidos impusieron a España en el Tratado de París, firmado el día 10 de diciembre del citado año, la cesión a la potencia invasora de las islas Filipinas, así como la de la también asiática Guam y la de la hispanoamericana de Puerto Rico. Ello liquidó la presencia cuatro veces centenaria de España en Asia. El archipiélago filipino, cuya religión era la católica y cuyos idiomas predominantes eran el español y el tagalo, dejó de ser una provincia ultramarina de España y se convirtió en colonia de los Estados Unidos. Las promesas de independencia no se cumplieron y el entrañable archipiélago tuvo que esperar hasta la terminación de la segunda guerra mundial para conseguirla. El general Aguinaldo dirigió, tras el tratado de París, la lucha armada contra los Estados Unidos, pero su heroica actitud no pudo evitar lo inevitable. En 1901 cayó prisionero. Dos años después, tras cinco de guerra sin cuartel, los Estados Unidos decidieron considerar como definitivamente pacificado el país.

Ya desde antes de que terminase la resistencia armada de los filipinos, habían comenzado los Estados Unidos su política de deshispanización de las islas. El general Arthur Mac Arthur, que, en calidad de gobernador militar impuesto por la potencia colonizadora, había asumido el poder ejecutivo y parte del legislativo, importó el primer equipo de seiscientos profesores encargados de impartir en inglés sus enseñanzas y de desterrar el idioma español. En oleadas sucesivas llegaron nuevos profesores y todas las clases se dieron en la enseñanza primaria, media y universitaria en un idioma extranjero. La secular Universidad de Santo Tomás, que no era estatal, mantuvo su

viejo idioma, pero poco podía hacer ella sola frente a la coerción oficial. El resultado fue que hoy el pueblo sigue hablando en gran parte en tagalo o en otros idiomas prehispánicos, pero que la burguesía, aunque el español no haya desaparecido por completo, se expresa predominantemente en inglés. La religión católica no se ha perdido, en cambio, y sigue siendo —exceptuada la pequeña minoría musulmana— la de la casi totalidad de la población.

La ocupación norteamericana fue, en líneas generales, beneficiosa desde el punto de vista económico y el de la salud pública, nula en el artístico y más bien alienante en los restantes aspectos de la vida cultural. William Taft fue nombrado por el presidente norteamericano Mac Kinley presidente de la comisión legislativa, que compartía con Mac Arthur el poder en las islas. Luchó con eficacia contra las epidemias, reconstruyó los puentes y carreteras arrasados durante la guerra y reorganizó los cultivos. Hubo un incremento perceptible del nivel de vida, pero también un drenaje de parte de la riqueza, que comenzó a ser selectivamente acaparada por las abundantes empresas industriales y comerciales norteamericanas, que se apoderaron de buena parte de los mercados. La gradación de los ingresos siguió siendo, a causa de ello, poco satisfactoria. Hubo, de todos modos, un incremento en los correspondientes a la burguesía media, lo que constituyó una base inicial de estabilidad.

La primera guerra mundial frenó el plan de desarrollo económico que se había iniciado en 1913. Hubo entonces diez años difíciles, pero a partir de 1923 la actividad entusiasta del gobernador general norteamericano, Frank Murphy, originó una época de auge económico que resistió a la gran depresión, y a la que puso fin en 1942 la ocupación japonesa.

Cuando en 1945 fueron arrojados los nuevos invasores, las Filipinas eran desde hacía ya un año una nación teóricamente independiente. Los norteamericanos le habían reconocido al archipiélago el derecho a la libertad; pero los japoneses habían asesinado a varios millares de patriotas, arrasado el país y destruido casi enteramente Manila antes de abandonarla. El hambre era aterradora y las epidemias asolaban a las masas famélicas. El nuevo Gobierno, aunque las islas siguiesen bajo control económico de los Estados Unidos (especialmente la moneda y las exportaciones), inició con acierto la reconstrucción de su patria y recogió los primeros óptimos frutos a partir de 1950. Ello repercutió de manera muy perceptible en la totalidad de la vida cultural, y muy especialmente en la artística.

A partir de 1958, tras haber crecido grandemente la producción

agrícola y las exportaciones, dejaron las Filipinas de ser deficitarias en su balanza de pagos, y ello afianzó el auge relativo iniciado ocho años antes. En la actualidad el progreso del país es evidente en todos los órdenes y el desarrollo cultural no sólo se halla a la altura del económico, sino que lo supera posiblemente.

2. ASUNCION DE LA ACTUALIDAD Y ARTE DE SINTESIS

Las islas Filipinas poseían en el momento de la ocupación norteamericana una encomiable tradición artística, pero ésta era mucho más perceptible en arquitectura y escultura —especialmente en la imaginería en madera y en marfil— que en pintura. Había, no obstante, una característica en toda aquella producción que es peculiar de las Filipinas y en la que este país constituye una excepción única en el mundo: la creación de un verdadero arte de síntesis, en el que confluyeron inextricablemente fundidas en una nueva unidad de expresión las concepciones del mundo, el espacio y la forma vigentes en las culturas occidental y extremoriental. En dicho aspecto de síntesis espontánea y no de mezcla a la moda artificiosamente construida sin verdaderas raíces dobles, nada tiene que envidiar el arte filipino de las cuatro últimas centurias al de Gándara o al de los mejores momentos virreinales de Méjico, Ecuador o Perú. El gran pintor español Fernando Zóbel de Ayala, nacido en Manila y residente durante largos años en las islas, en donde fue profesor universitario, estudió detalladamente este arte de confluencia en su libro *Philippine Religious Imagery,* en el que, de acuerdo con la concisa descripción de Enrique Marco Dorta, demuestra cómo «españoles, sangleyes y tagalos crearon un estilo propiamente filipino, con influencias de la metrópoli, de China y quizá de América, pero que es diferente y ofrece características propias y que, en su mayor parte, es obra anónima».

La pintura —de menor calidad que los marfiles y demás imaginería religiosa— había estado también muy influida por España y por Méjico y disfrutó de la clásica clientela de conventos e iglesias, pero son muy pocos los cuadros realizados con anterioridad al siglo XIX. En esta última centuria se crearon las primeras escuelas de Bellas Artes e inició el gobierno español una política coherente de becas y apoyos oficiales. El pintor Damián Domingo creó, hacia 1815, en Manila, una academia de enseñanzas artísticas, seguida, en 1824, por la que la Sociedad Económica de Amigos del País fundó para el estudio del dibujo. En 1846 organizó el gobierno español la pri-

mera Escuela oficial de Bellas Artes a la manera peninsular. La dirigió Agustín Sáez y se impartieron a partir de entonces en ella las habituales enseñanzas de pintura, escultura, dibujo y grabado. Los mejores alumnos de la escuela eran becados por el gobierno español para que ampliasen sus estudios en Madrid, Roma o París. Fruto de esta acertada política fue el nacimiento de una auténtica escuela filipina de pintura, muy tradicional, pero con calidad indudable.

Los dos pintores más destacados de este período auroral fueron Félix Resurrección Hidalgo (Manila, 1853 - Barcelona, 1913) y Juan Luna y Novicio (1857-1899). Hidalgo inició sus estudios en Manila con Agustín Sáez y los amplió con una beca de estudios en Madrid. Sus superficies poseían una extremada calidad, servida por una factura de inspiración leonardesca y parecían sumidas en una ambientación de pureza intemporal. Tras la consolidación de la ocupación norteamericana se vino por segunda vez a España y se estableció en Barcelona, en donde falleció tras haber cosechado notables éxitos. Luna alcanzó en vida notoria fama como pintor de historia y obtuvo, igual que Hidalgo, los máximos galardones oficiales en las exposiciones nacionales españolas. A pesar de estos triunfos y de su empaque y maestría compositiva en los lienzos de gran formato, su mayor importancia radica hoy, una vez que puede enjuiciarse con suficiente perspectiva su obra, en sus paisajes, sabrosamente libres, y en sus retratos, con sencillo verismo y capacidad de penetración psicológica.

Tras la ocupación norteamericana siguió la pintura durante treinta años justos encerrada en sus cauces tradicionales. El maestro más representativo fue durante estas tres décadas Fernando Amorsolo, un posimpresionista de temperamento romántico y calidad encomiable. Se le llamó algunas veces el Sorolla filipino, pero no cabe desconocer en sus mejores lienzos la influencia de Velázquez, en el orden compositivo, y la de los impresionistas franceses, en el de la factura. Su paleta, rica en carmines y luminosidades cernidas, con efectos contrastantes de luces y sombras, alcanzaba sus más altos registros en sus gozosas escenas de trabajos campesinos y en sus jugosos paisajes.

El primer aldabonazo en defensa de la modernidad se debió al pintor Victorio Edades y data de 1928, en pleno auge y facundia de los posimpresionistas al uso, pero tardaría todavía más de dos decenios en consolidarse. El público y la casi totalidad de la crítica aceptaban con extremada dificultad el arte nuevo. La batalla fue dura, por tanto. La proeza de Edades —cuya obra recordaremos en el apar-

tado próximo— había consistido en la presentación en la citada fecha de una exposición ferozmente monumental y expresionista, que ponía en tela de juicio el arte oficialmente aceptado. Todavía no se trataba de una asunción del surrealismo, ni de las modalidades abstractas, pero sí de una primera ruptura de un frente compacto. Poco después regresó de España el pintor Diosdado Lorenzo, quien convirtió su «Taller de arte moderno» en la primera galería vanguardista de Manila. Años más tarde se fundó el grupo «Los trece modernos», único decididamente comprometido con la modernidad entre los anteriores a la invasión japonesa. No unía a sus miembros un estilo común o la adscripción a una modalidad única, sino el deseo de renovar el ambiente y de asumir las más avanzadas tendencias entonces vigentes.

Liberado el país de la opresión japonesa y alcanzada la independencia, comenzaron los artistas a coordinar más eficazmente sus esfuerzos para modificar en la medida de lo posible el gusto del público y la actitud de los críticos. En 1948 se fundó con estas aspiraciones la Asociación de Artistas Filipinos, y en 1950, bajo los auspicios de la heroína de la resistencia antijaponesa Lydia Arguilla, cuyo marido había sido asesinado por los invasores, la «Galería Filipina de Arte», conocida habitualmente por las siglas de PAG. Lydia fue ayudada en su tarea por un nutrido grupo de mujeres escritoras, tan comprometidas como ella misma con los nuevos imperativos de los tiempos.

Las primeras manifestaciones de descontento por parte de los enemigos de la nueva evolución plástica se dieron en 1954. El primer ataque lo llevaron a cabo varios artistas decididamente tradicionales, que decidieron retirarse de la Asociación y provocaron una confrontación pública en la exposición oficial de dicho año. La polémica no fue perjudicial, sino que favoreció el interés del público por el arte vivo. Es más: en la actualidad, veinte años después, la pintura de vanguardia se ha convertido en una verdadera pasión nacional. Hay pocos países en el mundo en los que tan grandes masas de la población, incluidos muchos económicamente débiles, se interesen por las tendencias más avanzadas. En dicho aspecto, Filipinas constituye una excepción a la regla general de que mientras no se eleve suficientemente el nivel de vida resulta casi imposible conseguir que todos los estratos sociales disfruten en la actualidad con las creaciones artísticas.

La Asociación había tenido varios presidentes, entre los cuales cabe destacar a Pura Kalaw Ledesma y a Fernando Zóbel de Ayala,

que fue quien tuvo que desplegar las más grandes dotes diplomáticas para mantenerla unida en el momento de la secesión de 1954. Cuando dicho artista se estableció definitivamente en España fue sucedido en su cargo directivo, primero por Victorio Edades, y más tarde por Galo Ocampo. Todos ellos riñeron con seriedad su batalla en defensa del arte vivo y salieron vencedores. Un segundo acontecimiento que intensificó el interés filipino por la pintura actual lo constituyó el notable éxito que había alcanzado en Nueva York un año antes la exposición antológica de artistas filipinos seleccionada por la Asociación, y cuyos frutos de resonancia en las islas se recogieron a lo largo de todo el decenio siguiente. La polémica más dura fue —como siempre acaece en estos casos— la que entonces se entabló en torno al problema del «arte nacional», dirigida en principio a negarle su carta de naturaleza al arte abstracto, y sobre cuyo fondo —no sobre las exterioridades efectistas— nos pronunciaremos en el apartado final de este capítulo.

El efecto reunido de este nuevo interés por diversas modalidades pictóricas y el alza muy neta de la renta per cápita, así como una mejor distribución de la riqueza y el incremento cuantitativo y cualitativo de los profesionales libres, originaron una mucho mayor demanda de obras de arte. Ello dio origen, a su vez, a la apertura de bastantes nuevas galerías, entre las que destacaron la de «Arte Contemporáneo», la «7» y la «Luz», fundada esta última por el notable pintor Arturo Luz. Hubo también la consiguiente alza de los precios, inevitable siempre que se dan las condiciones recién reseñadas y fuente, tal como también acaece inevitablemente en estos casos, de largas polémicas y de bienintencionadas, pero inoperantes disquisiciones sobre el perjuicio que este auge sin precedentes le causaba a los coleccionistas modestos. Las leyes del mercado acabaron por imponerse, tal como acaece en todos los países del mundo no socialista, pero ello fue a la postre beneficioso para los artistas, quienes pudieron pintar en mejores condiciones, alcanzaron una todavía mayor comprensión y encontraron más fáciles accesos a los canales de difusión internacional.

A partir de 1963 fue doña Imelda Marcos, esposa del presidente de la República, quien dirigió en persona una parte importante de la política cultural y artística del país. Ello ratificó el triunfo de las vanguardias y contribuyó, a través de las actividades del «Centro Cultural de las Filipinas», ambiciosa institución dedicada a todas las actividades estéticas y culturales, a la puesta en órbita de las nuevas generaciones y a la consolidación de la labor de los precursores.

La pintura filipina actual es así de una gran riqueza, se orienta en un sentido preferentemente vanguardista y cuenta con un decidido apoyo oficial y una satisfactoria aceptación del entorno social.

3. LOS PRECURSORES TRADICIONALES

Fueron todos ellos figurativos y nacieron —con la excepción de Edades, que pertenecía a la generación anterior— entre 1910 y 1917. Pertenecen, por tanto, al mismo equipo generacional que los futuros introductores del arte no imitativo, cuyos dos más antiguos maestros —Hernando Ocampo y Constancio Bernardo—, nacidos, respectivamente, en 1911 y 1913, serán, en unión de sus más inmediatos continuadores, estudiados en el apartado siguiente. Los «figurativos evolucionados» incluidos aquí no serán más que cinco: el precursor Edades y sus herederos espirituales Galo Ocampo, Carlos Francisco, Vicente Manansala y César Legaspi. Las obras de estos cinco pintores cubren un amplio arco que, a través de la finura orientalista de Ocampo, la fabulosa mentalidad muralista de Francisco y la ponderada ordenación poscubista de Manansala, se extiende desde el protorrealismo social y el delicioso costumbrismo de Edades hasta el expresionismo incipiente y las implicaciones surrealistas y abstractas de Legaspi.

Victorio Edades (Dagupan, 1895) era no sólo pintor, sino también arquitecto y catedrático universitario. A mediados de su carrera realizó con notorio ímpetu algunos frisos amplios, movidos y apenas esbozados. Los caracterizaba la tensión del entronque dinámico de las figuras y la exaltación de unos trabajadores que parecían surgir literalmente desde el interior de la tierra. Captó asimismo la intimidad del instante volandero en unos apuntes hogareños y un tanto enternecidos. Decenios más tarde demostró, unas veces, la posibilidad de encauzar su espontánea garra expresionista e hizo gala, otras, de una delicada sutileza en algunos retratos de factura meticulosa y cromatismo ponderado y distinguidamente armonioso. Su importancia histórica, en cuanto introductor de una nueva mentalidad, supera incluso con creces la indudable calidad de su obra.

Galo Ocampo (Manila, 1911) fue un autodidacta de evolución varia, que acuñó con concisión eficaces sentencias. Así aquella en la que afirmó que «el academicismo es un narcótico, un opio estético. Mata el espíritu del hombre. El arte no puede ser encerrado en una fórmula». Fiel a su antiprograma, se unió con Victorio Edades y con Carlos Francisco en un frente compacto para luchar contra

esas «fórmulas». Su pintura evolucionó desde un fino orientalismo entre chino e hinduista hasta un expresionismo socializante, con trasfondo a veces virulento, y una sugerencia de soledades y una captación de situaciones o asociaciones insólitas de inequívoco origen surrealista.

Carlos Francisco (Angono, Rizal, 1913-1969) realizó abundantes murales para diversas instituciones culturales, oficiales y religiosas, pero su concepción grandiosa de la tectónica seguía siendo igualmente muralista en sus diminutas acuarelas que en sus lienzos de pequeño formato. Por otra parte, sus murales no eran frescos, sino óleos sobre lienzo, lo que en su caso concreto favorecía la fluidez de sus formas. Gestos, actitudes, finura del grafismo y detención de un movimiento que puede parecernos, no obstante, vertiginoso, nos demuestra hasta qué punto estaba imbuido Carlos Francisco de un orientalismo íntimamente fundido a todo cuanto había en él de occidental y de hispánico. Estudioso de Juan Gris y Picasso, de los fresquistas italianos y de la rama helenizante del surrealismo, fue «Botong» (así se lo llamaba familiarmente) un digno émulo de los muralistas mejicanos, a los que llegó a superar, incluso, en la finura exquisita del color, en la manera suelta de aglomerar y abigarrar sin agobio grandes grupos de figuras y en su capacidad para combinar liberadoramente hueco y volumen. Hizo pintura nacional en el más alto sentido de la palabra y supo mitificar sin resentimiento un pasado glorioso y reducir a unidad cuantas herencias conforman el ser actual de su patria. Algunos de sus murales los realizó en colaboración con Edades y con Galo Ocampo.

Vicente Manansala (Pampanga, 1910) perteneció al grupo de «los 13 modernos» y al de «los neorrealistas», lo cual quiere decir que procuró asumir en todas sus implicaciones la actualidad, pero su obra es irreductible a la de cualquier otro émulo o compañero y desborda enteramente todo intento de catalogación. Su punto de partida fue, no cabe duda, el cubismo, pero el suyo era tan inconfundible y diferencial como el del argentino Petorrutti y se caracterizaba, además, por un trasfondo expresionista y una variedad de registros en su captación del movimiento que lo llevaba a realizar espontáneamente en sus obras una síntesis de varias de las tendencias vigentes en cada una de las etapas de su gloriosa carrera. Fue por añadidura un muralista notable, cuya grandiosidad tectónica —igual que acaecía en «Botong»— se manifiesta lo mismo en el más extenso muro que en la más reducida acuarela. El cubismo de Manansala renuncia en principio a la simultaneidad de puntos de

mira y prefiere unificar las perspectivas, hacer jugosamente perceptible y palpable la suntuosidad de la materia y utilizar unos colores ricos, ponderadamente contrastantes e inesperados, que pueden consistir por igual en amarillos luminosos que en fríos azules o en ensuciadas resonancias neotenebristas, marfiles mortuorios o negros. A mediados del decenio de los cincuenta pintó algunas telas que, con un aire de exvotos enternecidos, reproducían altares y tenían dentro de su grafismo entreverado un regusto de intimidad solitaria y de entrañable religiosidad popular. Era ésta una de sus muchas facetas diferenciales, pero se había sentido posiblemente más él mismo cuando, a principios de ese mismo decenio, captó, en un agobio de masas encontradas y ardientes, el caos de un atasco de automóviles, todos iguales, en un anticipo lleno de vida de los actuales lienzos de incomunicación por exceso de medios, pero sin que dentro de aquella estructura compactamente abstracta fuese visible un solo rostro humano. Al hombre lo geometrizó a menudo en sus interiores hogareños de rica textura y color denso o lo dividió —ya en los últimos años del decenio de los sesenta— en una serie de bandas verticales que creaban un espacio-luz con vibraciones *op* e intimidad desrealizada. Otras veces imponía figuras reciamente monumentales, abundantes en claros amarillos y rosas, pero —emocionada paradoja filipina— encerradas a menudo en los breves límites de una acuarela y no en los de un gran mural. Miraba también a menudo hacia el pasado, pero no miméticamente, sino para recrearlo con medios actuales. Así acaecía, por ejemplo, en sus crucifixiones riberianas o en su *Interior de una casa holandesa.* Esta última obra constituye de una manera expresa un enternecido homenaje a Pieter de Hooch y también, tácitamente, a Joan Miró. La pintura de Manansala era, por tanto, tradición y renovación, asunción ponderada de todas las cualidades y sistemas vigentes a lo largo de sus dilatados años de creación y adecuación exacta en cada caso concreto entre aquello que deseaba expresar y el repertorio instrumental seleccionado para conseguirlo.

César Legaspi (Manila, 1917) fue uno de los fundadores del grupo de los 13. A comienzos del decenio de los cincuenta era un expresionista intenso, de colores extremadamente fríos o extremadamente caliente, utilizados en función de la deformación sistemática de la imagen y de su captación monumental y tensa del trabajo diario. Durante el bienio 1953-54 fue becado por el Instituto de Cultura Hispánica y pasó dos años en Madrid. Era la época auroral de la abstracción española, a la que se sintió ligado no en el sentido de

imitarla, sino en el de trascenderla y llevarla hasta sus últimas consecuencias. Así creó sus primeras superficies no imitativas de cromatismo ardiente y diseño cortante, compatibles con otras en las que la dominante abstracta admitía una insinuación de figuras en movimiento convulso o alusiones surrealistas relacionables con paisajes y vegetaciones imaginarias y altamente emotivos.

4. LA PRIMERA Y LA SEGUNDA VANGUARDIA NO IMITATIVA

El hombre que con su ejemplo y con su labor callada y su generosa ayuda a los jóvenes hizo posible el triunfo de las vanguardias; no imitaba es un autodidacta que no participó en ninguna exposición colectiva hasta haber cumplido los veintiocho años y que no se decidió a presentar su primera individual antes de los cuarenta y cinco. Hernando Ocampo (Manila, 1911) se llama este hombre, que fue siempre hijo de sus obras y que adquirió una fama temprana a pesar de su tardía confrontación con el público. Su gran batalla en defensa del arte nuevo la realizó a partir de 1950, cuando los críticos y aquella parte del público que habían apostado por el pasado se concitaron contra él una vez que se apercibieron de que se había convertido en la cabeza visible de la apertura. A ello contribuyó su fundación del grupo neorrealista, al que se adhirieron también Manansala, Legaspi, Romeo, Tabuena y los abstracto-fauves Oteyza y Estella, todos ellos comprometidos, a pesar de su evidente diversidad de tendencias, en el triunfo de la renovación.

Aunque Hernando Ocampo se había formado a sí mismo, sin haber pasado por ninguna escuela oficial de arte, poseía ideas muy claras sobre sus aspiraciones en cuanto pintor. «Cuando pinto —escribió— me hallo más interesado en mostrar cómo las formas, colores, texturas y líneas interaccionan las unas con las otras en el espacio que en capturar una semejanza fotográfica con la naturaleza. También me interesa más la creación de nuevas realidades, en lo que éstas tienen de fuerza y tensión, que la representación gráfica de las emociones convencionales, tales como el odio, el amor, la ira, etcétera. Yo desearía, por tanto, que los espectadores dejasen de buscar en mi obra unas cualidades que he eliminado a propósito.»

Las anteriores frases constituyen todo un programa de acción en el que todo se reduce, en último término, a la fidelidad a la propia necesidad de expresión. Fue en una u otra forma el de todos los pintores vanguardistas de ayer o de hoy y se dio de manera paradigmática en la mejor pintura filipina del tercer cuarto del siglo

La obra de Ocampo, prodigiosa síntesis, como recordó Duldulao —en nuestro último subcapítulo volveremos sobre ello—, entre Oriente y Occidente, logra una tal unidad entre la totalidad de sus elementos constitutivos, que invalida todo análisis independizado de cualquiera de ellos. Su punto de llegada fue una abstracción geométrica personalísima y sin equivalente en ningún otro país, pero el punto de partida era también abstracto y geométrico, aunque algunas de sus alusiones ornamentales pudieren hacer pensar en una neofiguración esquemática —¿esqueletos de animales o enigmáticos rostros humanos de recorte signográfico?— anterior al nacimiento oficial de esa subtendencia. Más tarde se limitó Ocampo a un entrecruzamiento de ritmos lineales signográficos, en los que el ritmo de la línea finísima tenía toda la melodía —pero no el deshilachado— de las más emotivas y serenadoras caligrafías extremorientales. Los encuentros de las diversas ondas lineales definían las formas, pero cada una de ellas se vestía luego con su color único, intransferible e insustituible. Cada forma exigía en su imposición de armonías la delimitación y cromatismo de la contigua. Era este último inconfundible, lírico y puro, matizado y sereno, definidor de espacios e inimaginable filtrador de la luz. Tiene a veces este color un regusto de vidriera medieval y no le conozco —en refinamiento y en capacidad de emoción sutil, suave y profunda— otro equivalente contemporáneo que el de Joan Miró. Si atendemos únicamente al ritmo de sus encadenamientos de formas —no al de la sutileza de la línea— podríamos pensar que Ocampo fue un inspirador lejano del «Equipo 57», de Córdoba. La diferencia real se halla en este caso más allá de las propias formas. Los investigadores españoles analizaban o descubrían comportamientos espaciales y consideraban que la pintura era un instrumento de trabajo como otro cualquiera. Para Ocampo la forma que se le impone al artista constituye su posibilidad única de transmitirnos *una concepción intrasferible del mundo* y de servir así al hombre en el desamparo de su desasosiego, pero no descubriendo —*para eso prefiere a los arquitectos*— las ricas posibilidades de una nueva arquitectura o un nuevo urbanismo. Hace, por tanto, pintura pura, pero al servicio del hombre, cuyo espíritu enriquece y cuya ansiedad seda.

Una de las muchas pruebas de la generosidad de Hernando Ocampo la depararon los trabajos en equipo que realizó en años recientes con pintores y escultores de las generaciones que han comenzado a tomar el relevo de la suya. Así, por ejemplo, en 1971 realizó unas construcciones neodadaístas en colaboración con Ro-

dolfo Parras-Pérez (Manila, 1935) y Florinda Trinidad, y otras con el primero de los recién citados —notable grabador asimismo— y con el escultor y escultopintor Eduardo Castrillo (Makati, 1943), notables por la sabia utilización de la luz real en calidad de forma ascensional, las primeras, y por el rigor de su forcejeante ordenación escultopictórica, las segundas.

Constancia Bernardo (Bulacan, 1913) es otro de esos renovadores filipinos de la abstracción geométrica que realizó tardíamente —en 1953— su primera muestra individual. Su manera apenas ha variado a lo largo de un cuarto de siglo, pero su sensibilidad se afina día tras día. En un primer momento hacía resbalar bandas rectilíneas sobre un fondo casi neutro, creando así sutiles y movidos efectos de profundidad. Más tarde prefirió un geometrismo más puro, creando un principio de movimiento *op* con sus entronques de polígonos de textura lisa y cromatismo finísimo.

Con Lee Aguinaldo (Nueva York, 1933) seguimos dentro del mundo de las renovaciones no imitativas, pero entramos en la generación siguiente a la de los grandes precursores. Su geometrismo puede hallarse en ciertos elementos accesorios relacionado con el de los inventores norteamericanos del *minimal art,* pero su apertura a un espacio propio, fluido y lleno de misterio en la huidiza palpitación de sus sombras inesperadas, lo hace inmune a toda catalogación. Pinta con acrílicos y parece partir de unos centros o de unas bandas que gradúan a distancias medidísimas la intensidad del color y —más todavía— la de la luz. A veces hay efectos de profundidad e incluso penetraciones en escorzo hacia un vacío en negrura que contrasta con la nitidez y viveza de los colores continuos. Es posible que este mundo diferencial de Aguinaldo sea fruto de una reacción personal ante sus admiraciones iniciales. En un momento de búsqueda de la propia identidad había chorreado la materia (hoy sus superficies son de una lisura ingrávida) y había buscado la diversificación de la expresividad cortando con poderosos empastes la totalidad de sus campos cromáticos o entreverando en remolinos sus acumulaciones deshilachadas de pasta, pero a cada nuevo lienzo comenzó a preocuparle más la emoción del espacio que el valor impactante y un tanto efectista de la textura. El resultado de este despojamiento progresivo fue su serena, su equilibrada desnudez actual y la definitiva elevación de la luz a forma garantizadora de la armonía del espacio y del equilibrio inestable de cada ambigüedad del color y de cada buscada descompensación de algunos de sus entronques de sugerencias conciliables.

Roberto Chabet (Manila, 1937) es, además de pintor, un arquitecto notable y un escultor igualmente aceptado por el público. Hombre de espíritu renacentista, no se ha limitado a estas tres actividades, sino que ha depositado su curiosidad universal en todos los órdenes de la acción y de la cultura. Su evolución fue gradual y partió de unas formas neofigurativas de recorte, proyectadas sobre fondos con estructuras abstractas. Evoluciona luego hacia un entronque de pequeñas figuras mágicas ortogonalmente dispuestas sobre la totalidad de la tela y llegó casi sin solución de continuidad a sus estructuras neogeométricas de exquisita finura. La sensibilidad para el color y para las degradaciones cromáticas hace que muchas de sus pinturas abstractas sigan teniendo algo de ventanas —uno de sus temas predilectos— y que las matizaciones del color y la luz en los rectángulos centrales de un lienzo en el resto de su extensión, plano y neutro, puedan sugerirnos con total capacidad de ensoñación cualquier paisaje que hayamos inventado o necesitemos inventar. Complemento indisoluble de esta obra pictórica es la escultórica. Encadenamientos de entramados metálicos en rico color, incorporación de elementos neodadaístas y búsqueda de espacios interiores crean asimismo una ambientación de ventana o penetración hacia un interior inacabable, con algo de laberinto, que parece constituir una de las constantes más significativas en la obra de este artista polifacético.

Arturo Rogelio Luz (Manila, 1926) es asimismo escultor, y lo caracteriza una notoria vocación monumental en esta segunda modalidad. Fue precisamente en su calidad de escultor como realizó una más perdurable influencia sobre toda una generación que vio en él al descubridor de un nuevo camino. Dicha influencia no se limitó a las Filipinas, sino que se extendió a China y Japón. Su pintura es, en cambio, más recoleta y abundan en ella los elementos kleeanos. Es notable también la finura de sus grafismos diseminados sobre fondos poblados de degradaciones e interpenetraciones sutiles. Ello explica fácilmente que cuando Luz abandonó su inspiración en pretextos tomados de la realidad circundante pudiese aliar con facilidad su trasfondo geométrico a la más extremada fluidez de la mancha y a la más exquisita imprecisión del color. Es por ello por lo que, aunque si hubiésemos seguido a rajatabla la secuencia cronológica tanto él como varios de los artistas que estudiaremos a continuación, deberían haber sido situados antes que Chabet, no lo hemos hecho para mejor reunir a todos los geométricos en el comienzo y situar luego a Luz como gozne entre ellos y nuestro cierre gestual-

expresionista abstracto. El mayor problema catalogal para el estudio de Arturo Luz es que creó por igual neofiguraciones fauves en sus orígenes y bodegones a lo Morandi en años recientes y que en el intermedio inventó abstracciones lineales y rayados sutiles que podrían parecernos, en ciertos aspectos, una premonición del op-art. En cuanto escultor, en cambio, su rigor constructivo, su dominio de una geometría monumental y flexible, su pulimento y su búsqueda de espacios interiores lo elevan hasta una de las cimas del no imitativismo contemporáneo de Filipinas. Es de señalar además que su utilización del color en la escultura es no tan sólo estrictamente pictórica, sino que tiende a ratificar una integración de todas las artes en la arquitectura y, sobre todo, en el urbanismo.

Este sería el momento más indicado para estudiar la obra de Fernando Zóbel de Ayala (Manila, 1924), si hubiese resultado pedagógico incluirla aquí. Zóbel es uno de los pintores gestuales más importantes del momento actual. Presidió además en un momento difícil la Agrupación de Artistas Filipinos y supo sacarla adelante. A pesar de eso creo que Zóbel pertenece a la pintura española y no a la del país hispánico en que nació. Me mueve a ello no tan sólo el hecho de que sea hijo de españoles y español de nacionalidad, sino también el que Zóbel se ha integrado de lleno en la pintura española y ha representado a España en algunos certámenes internacionales celebrados a partir de la fecha en que hace veinte años se estableció en Madrid. Creo, no obstante —pero sé que él no comparte esta opinión mía—, que su gestualismo exquisito y la magia aérea de sus interacciones en las que sucede a veces que un único blanco —el del propio lienzo— sea tres veces diferente en un mismo cuadro, según sean las luces y los otros colores que lo ciñen, entran también en cierta medida en la mejor tradición sintética de la pintura filipina reciente. Por eso, aunque sin incluirlo aquí oficialmente, aquí están de hecho su nombre y nuestro recuerdo para su invención de espacios inaprehensibles, construidos más con intuiciones de añoranzas y olvidos que con medidas humanas.

José Joya (Manila, 1931) es un rico expresionista abstracto con un trasfondo racionalizado de contención. En su primer momento de plenitud tendió a la alegoría y al simbolismo, pero siempre partiendo de formas inventadas que podían producir no obstante una sensación fisiológica de realidad viva y conmocionante. Sus largos filamentos de materia o sus empastes entreverados sobre fondos erosionadamente heridos, tenían un espíritu similar a la que en aquellos mismos días, a mediados del decenio de los sesenta estaban

aclimatando en sus escuelas respectivas los «abstractos» más renovadores de Madrid y Barcelona. Poco más tarde comenzó Joya a hacer emerger una gran superforma central en algunos de sus lienzos, subdivididos luego en otras varias. Tras este momentáneo análisis de la estructura interior de los ritmos de una forma única, prefirió obtener ésta por síntesis, enlazando un encadenamiento de grandes manchas suavemente erosionadas hasta llenar así el centro del campo cromático. Fue este el momento del equilibrio y la plenitud en el que todavía vive inmerso el autor, pero tal vez también, el de la textura todavía más emocionada que en los orígenes, aunque menos violenta y sin entrecruzamientos vertiginosos. El color vario y rico, en principio, se ensombrece voluntariamente cuando Joya busca una mayor economía expresiva. En dichos casos es también menor el arrancado de la materia, pero no la intensidad de la luz que puede convertirse en andamiaje difuso de la bien construida estructura.

5. LAS FIGURACIONES EVOLUCIONADAS

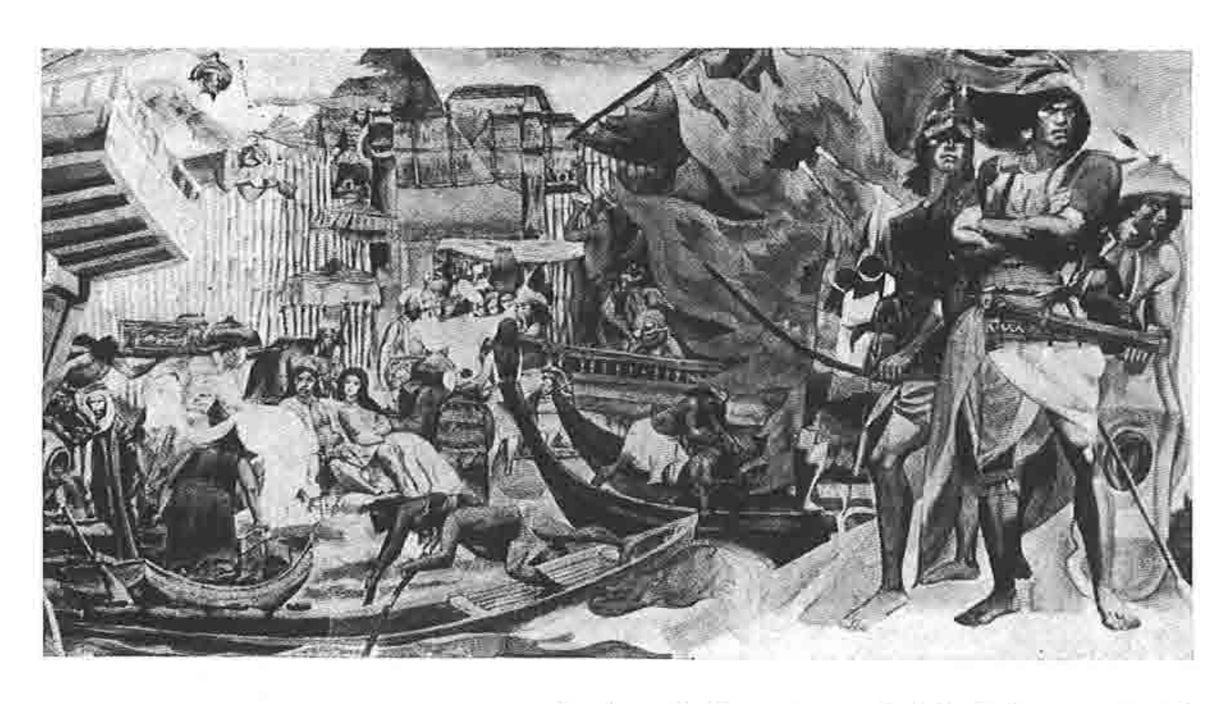
El único nexo que enlaza a los artistas que estudiaremos en este apartado es el de haber nacido entre 1924 y 1926 y el de cultivar todos ellos diversas formas de figuración que se extienden desde el tradicionalismo matizado de Hugo Yonzón hasta las conformaciones neocubistas o el expresionismo poscubista de Ang Kiukog o la nueva figuración un tanto crítica de Antonio Austria.

Hugo Yonzón (Manila, 1924) parte de unas estructuras sobriamente esquematizadas y es monumental, igual que tantos otros artistas filipinos, incluso en los pequeños formatos. La acusada delimitación de los volúmenes y los juegos de color puro en el interior de algunas de sus figuras contribuyen a aunar el aplomo de fondo con la movilidad de las superficies. Cuando capta escenas de intimidad costumbrista, paisajes fantasiosamente arremolinados, marineros en brega o barcos perdidos en la soledad de una playa, allía siempre el orden de la estructura y el forcejeo interior de las formas. Es además un colorista ricamente sobrio y que pone cada matiz y cada reflejo al servicio de la expresión general de cada lienzo.

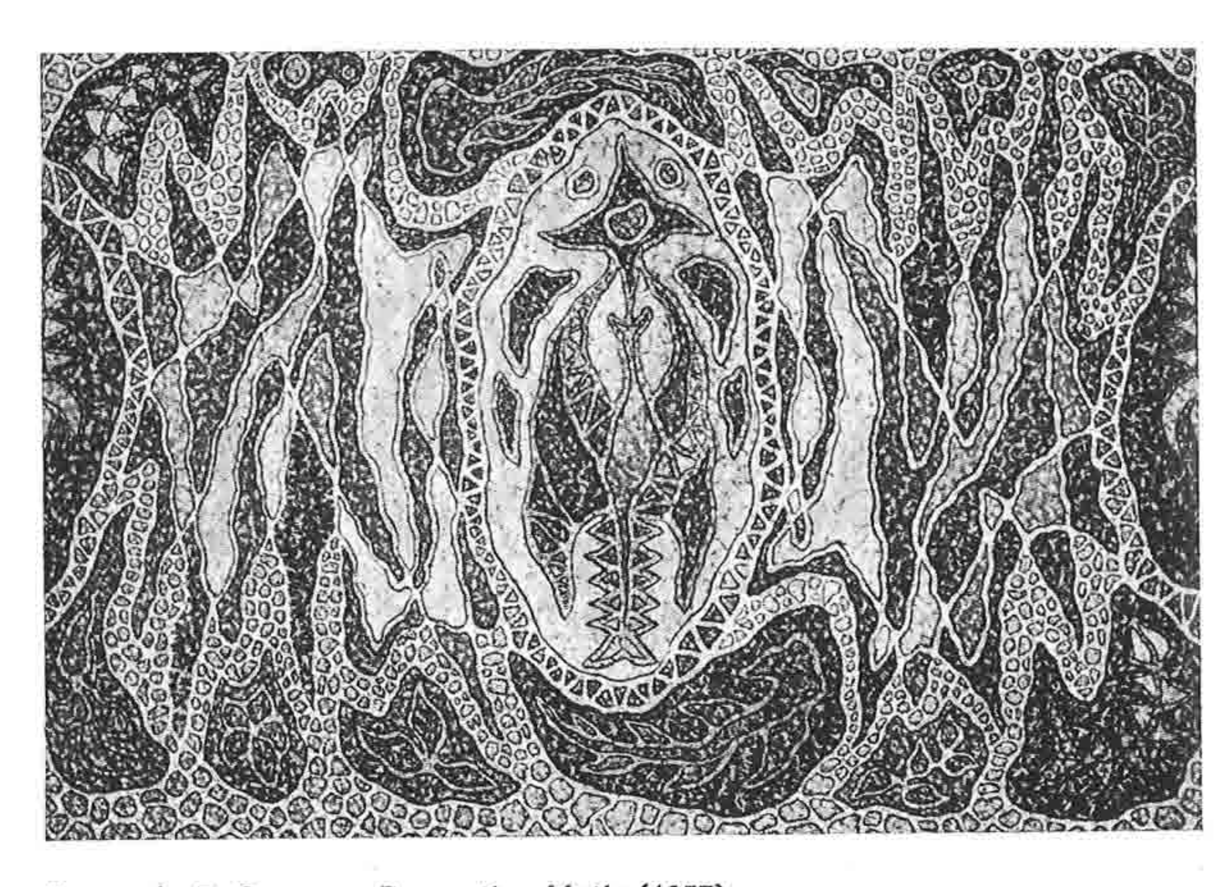
Juvenal Sanso (Barcelona, 1929) se halla, a pesar de su nacimiento en España, íntimamente ligado al ambiente pictórico de las islas Filipinas, en las que residió desde su infancia hasta el momento en que en 1950 decidió alternar sus estancias en su país de adopción,

con otras algo más largas en Francia. Hombre de carrera rápida, cultiva por igual una especie de realismo fantástico, con estructuras encaramadas y un tanto piranesianas, que una dulce figuración de mujeres enternecidas y animales en soledad. Es exquisita su manera de hacer vaporosos a sus pigmentos y de aliar los naranjas o los carmines tornasolados de unos cielos inhabituales con las resonancias verdosas o sepias de unos paisajes desolados y en estado de efervescencia. Yo me atrevería a llamarle el pintor de la soledad y tengo la impresión de que incluso sus más misteriosas figuras femeninas y sus más alucinantes paisajes fantásticos traducen a menudo una contradictoria desolación interior, que no por sabiamente poetizada deja de tener para nosotros un no sé qué de lacerante. Conviene constatar, por tanto, que este español de Manila llamado Sanso es un hombre extraordinariamente sociable y alegre. Sus amigos hablan de la vivacidad de su carácter y de la riqueza del exotismo de algunas de sus creaciones. Creo, no obstante, que hay muchos seres humanos en los que un exterior afable y un disfrute de los legítimos goces de la vida resultan compatibles con una concepción dramática del universo que puede mantenerse entre paréntesis durante buena parte de nuestras actuaciones, pero que acaba por resultar operante siempre que queremos comunicar algo desde el último trasfondo de nuestro propio ser.

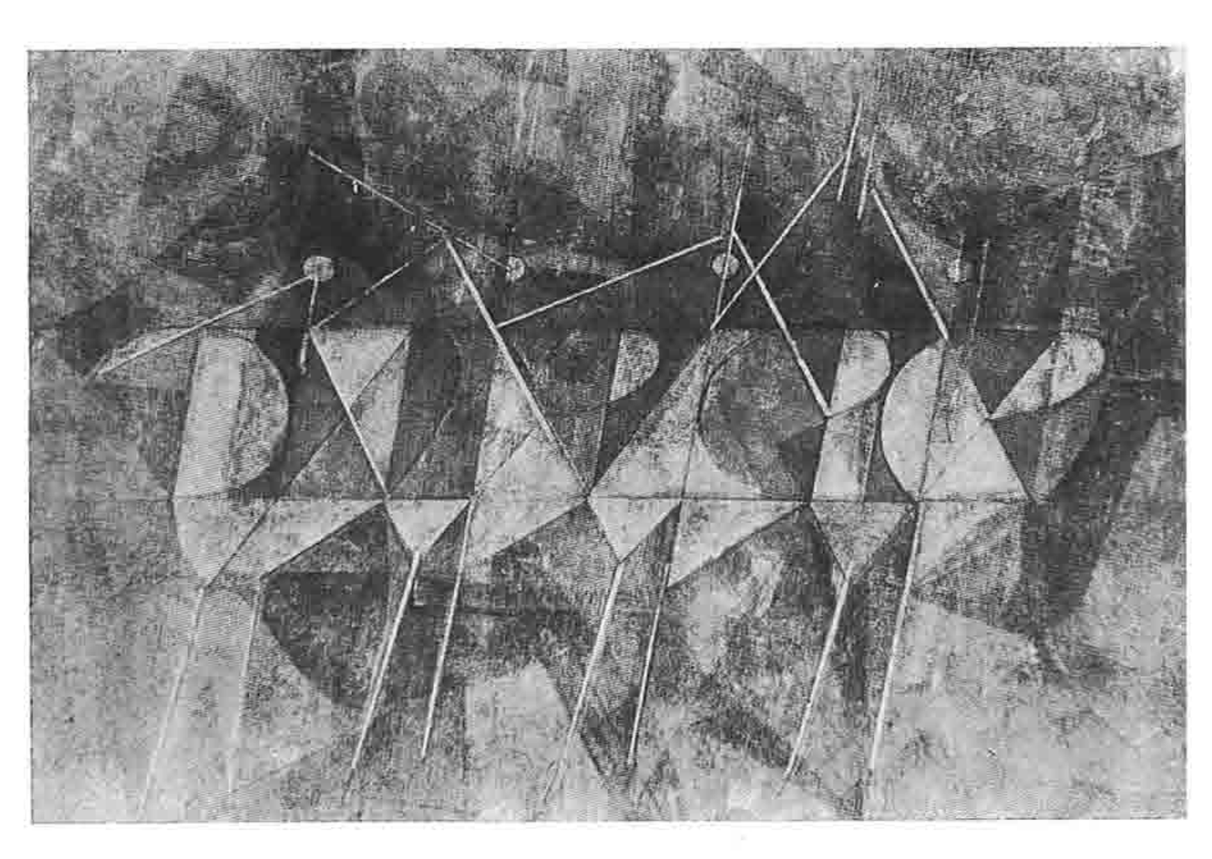
Mauro Malanga Santos (Manila, 1928) es el inventor de unas figuraciones muy personales y un tanto surrealistas, pero ha cultivado también con notable éxito popular la caricatura, actividad de la que pueden percibirse resonancias amortiguadas en algunos de sus lienzos. En muchas de sus obras hay una aglomeración de personajes que nos parece relacionable primigeniamente con la pintura ingenua. Abundan en ellas las dulces escenas de alegría popular bajo la paz de la ermita o el día de la fiesta del pueblo. Esquematiza otras sus paisajes urbanos o tiñe sus figuras humanas con alusiones oníricas insertadas a menudo en reminiscencias de sabor medieval. Hubo un momento en que sus formas se hicieron tan esquemáticas y sus colores tan intensos, ardientes y vaporosos que tuvo que desembocar necesariamente en la invención de algunos lienzos abstractos en los que entró en posesión de su omnímoda libertad. Es de destacar, no obstante —nota muy peculiar suya— que algunos de ellos, a semejanza de los murales del mejicano Clausel, parecen una yuxtaposición de pequeños cuadros a manera de taracea pintada y que éstos pueden ser por igual neofigurativos que abstractos, mágicos o surrealistas. Es aquí en donde este gran artista se



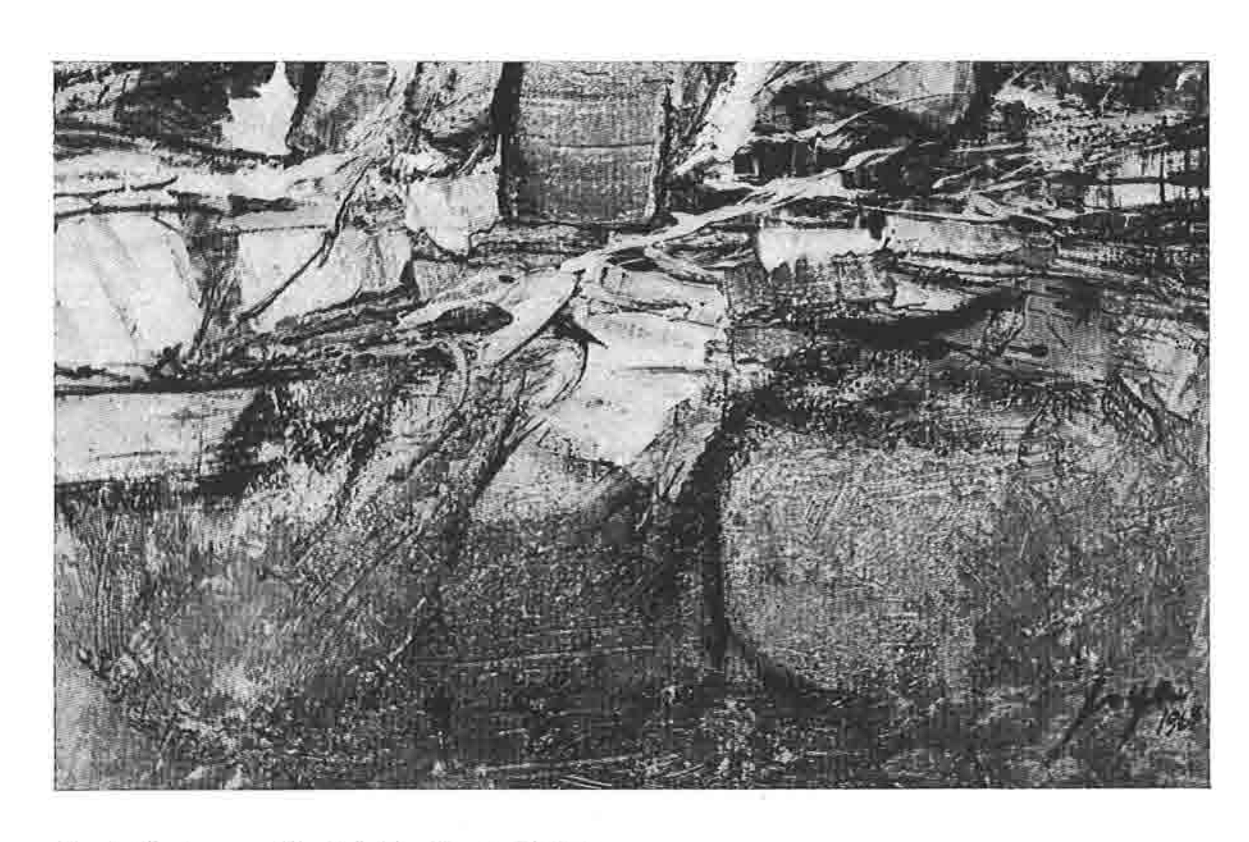
Carlos V. Francisco: *Rajah Soliman* (1966)



Hernando R. Ocampo: *Decorative Motiv* (1957)



Arturo R. Luz: *Serenata in Pink* (1965)



José T. Joya: *Fluvial Festival* (1965)

muestra más fiel a su magia y más seguro de sus posibilidades enormes y de su fantasía inagotable.

Elizalde Navarro (Manila, 1929) esquematiza sus formas y puede con igual verismo captar el abandono de un vendedor solitario en una calle desierta que convertir a sus mujeres desnudas en siluetas de luz o de sombra, recortadas sobre un fondo opuesto en luminosidad y en color. Hay en esas modalidades suyas, un tanto narrativas y con un trasfondo, en las últimas, de mentalidad pop, una sagaz intuición caricatural relacionable con la de Malang. En sus carteles de amplias formas encabalgadas, en los que tapa a veces las manchas gestuales con polígonos de inspiración geométrica, parece vivir, en cambio, en un momento próximo al del Rauschenberg de los años sesenta. Hace gala en ellos de un color rico y vario que le sirve para intensificar la expresividad. Es además Elizalde Navarro un importante escultor no imitativo, cuyas construcciones en hierro y madera y rico color tienen un trasfondo neodadaísta o de alusión a las miserias del maquinismo. Una gran parte de estas creaciones tridimensionales está constituida por escultopinturas en las que la diversificación cromática es tan importante como el propio volumen y como su neto recorte.

Rodolfo Ragodón (Manila, 1929) es posiblemente más limitado que sus dilectos Malang y Navarro. Muchos de sus temples abundan en degradaciones hábiles de pigmento mojado y en desvanecimientos efectistas. Capta, no obstante, con una maestría admirable el alma de los paisajes y el de los viejos edificios, adquiriendo en estos casos una calidad microrrealista que lo enlaza con los más serios logros de las variantes narrativo-neutrales del hiperrealismo más reciente.

Anita Magsaysay-Ho (Manila, entre 1925 y 1930) perteneció al grupo de los 13 modernos y al de los neorrealistas. Ello quiere decir que vivía en plena actualidad y que conocía todos los problemas de la pintura de vanguardia, pero su personalidad es tan poderosa que nada la influyó verdaderamente y fue siempre ella misma, pintase lo que pintase. Tampoco sintió nunca un excesivo interés por el triunfo rápido y dejó que lloviesen sobre ella unos honores justificados, sin esforzarse por conseguirlos. En líneas generales prefiere los formatos muy pequeños y la técnica muy minuciosa, pero tengo la impresión de que algunos de sus cuadros si se agrandasen lo suficientemente acabarían por parecernos espectaculares desparramamientos caligráficos. Su composición se apoya más en las inclinaciones de las figuras o en la palpabilidad de algunos pigmentos, ge-

neradores enlazados de ritmos y de envolvimientos concéntricos, que en ningún sistema académico. Incluso la escena más costumbrista adquiere en ella un aire de intemporalidad y de dulzura matizada, de alegría en sordina y de una extraña soltura no incompatible con la antes aludida minuciosidad. Hay ocasiones en las que lo mismo sus arbustos que sus olas o sus matojos se convierten en manchas llameantes por entre las que surgen las figuras humanas en una libertad llena de armonía y con movilidades ambiguas de ballet. Todo es así diferente en esta pintura que sin ser caligráfica, sino más bien todo lo contrario, acaba por parecerlo. Hay en ella todo el encanto y toda la capacidad de detener a las horas que caracterizan a los mejores kakemonos y biombos ornamentales de la pintura extremoriental.

Nena Saguil (Manila, entre 1925 y 1930) pinta unos paisajes apenas tocados y unas extrañas figuraciones angustiosas. Su dominio de la tinta china le permite inventar con unos ritmos que parecen serialistas unos encabalgamientos de montañas que tienen algo de dibujo japonés en levedad circunspecta. Otras veces alude con color vivo a unos pasillos interminables, en los que los caminos se hallan al mismo tiempo abiertos y semicortados, o desvae hasta tal punto las imágenes, que acaba por confluir con los especialistas no imitativos en un entreveramiento ordenadamente flotante de luchas y manchas.

Federico Aguilar Alcuaz (Manila, 1932) cultiva una nueva figuración que tiene a veces algo de rayonista. Ese irradiantismo de algunas de sus estructuras es compatible con un neoexpresionismo neofigurativo y violento que lo emparente en algunos aspectos adjetivos con algunas de las realizaciones del grupo CoBrA. Su agresión contra la forma humana tiene, no obstante, un trasfondo ornamental al que contribuyen la riqueza en bruto del color, la emocionada y maestra fragmentación de la forma y la tensión vibratoria de las estructuras.

Ang Kiukok (1931) realizó sus estudios en la Universidad de Santo Tomás, en la que terminó de conformarse su religiosidad apasionada y su sentido del orden. De ahí que si sus cristos expresionistas son verdaderos delirios de color y de dolorido ascetismo, tan ensangrentado y tan tenso como el de los imagineros españoles o filipinos de los siglos áureos, pueden, en cambio, sus composiciones poscubistas —bodegones planos o figuras en pirámide— responder a un orden tan racional como el de Juan Gris. Es posible, no obstante, que Kiukok haya visto a Juan Gris a través de la pin-

tura de Arturo Luz y no de una manera directa, pero reelaborándolo en todo caso de acuerdo con su personal concepción de la forma. Cabe señalar también el interés de sus «interiores» de juventud, caracterizados por un dominio de la factura minuciosa que nos parece espiritualmente hermano de los enternecimientos de Anina Magsaysay-Ho cuando paladea la dulzura íntima que pueden depararnos todos los humildes enseres o ambientes que nos rodean en nuestra pequeña vida de todos los días.

Antonio Austria (Shangai, China, 1936) es tan filipino como Sanso o como Aguinaldo. Su neofigurativismo tiene un no sé qué de argentino y muy poco de extremoriental. Como Berni o como Maccio mezcla acritud y ternura, pero hace ambas compatibles con un trasfondo de ilusión y con el reconocimiento de lo que puede haber de tedioso o de embrutecedor en los aconteceres repetidos de cualquier vieja familia venida a menos. Su dibujo en suave grafismo lineal y su color igualmente suave y movido hacen fácilmente digerible su sátira y más bien espiritualmente confortables sus ambientaciones.

6. LAS ULTIMAS PROMOCIONES

Los pintores incluidos en este apartado —excepción hecha de Duldulao— han nacido entre 1939 y 1945. Pertenecen, por tanto, a la generación más joven entre las actualmente vigentes y ninguno de ellos ha comenzado a adquirir un relativo renombre con anterioridad a 1966. Iniciaremos nuestra breve alusión a ellos con los más relacionables con las tendencias tradicionales y la terminaremos con los más decididamente vanguardistas.

Francis Yap (Manila, 1941) imparte sus enseñanzas en la Universidad de mujeres de Filipinas y cultiva un rico expresionismo a lo Guayasamín, pero con colores más densos. La sensación de tragedia íntima y de desamparo fatalista que algunos de sus lienzos producen es a veces literalmente angustiosa. En otras ocasiones su expresionismo se tiñe de implicaciones surrealistas delicadamente ponderadas.

Benjamín Cabrera (Manila, 1942), más conocido por su seudónimo de BENCAB, fue el primero de los artistas de su generación que conquistó un merecido renombre internacional. Tras su éxito en la VI Bienal de París, fijó su residencia en Londres, en donde expone habitualmente y disfruta de amplia demanda. El interés que despierta

su pintura se debe en gran parte al vigor de su expresionismo neofigurativo, que evolucionó desde un emborronamiento muy emotivo de manchas azulencas y rostros apenas esbozados, hasta un acusado de los trazos y una búsqueda angustiosa de la intensificación del carácter de sus figuras, seguidos poco más tarde de una etapa de neofiguración esquemática y notables valores ornamentales.

Virgilio Aviado (Manila, 1944) es un pintor de producción muy copiosa y maneras múltiples. Dada la abundancia y la variedad de su producción, resulta difícil caracterizarla en una descripción rápida. Es posible que durante su residencia en España se haya dejado influir por la «crónica de la realidad» y posiciones afines. En ese contexto cabe inscribir su aportación a un serialismo figurativo que lo lleva a encerrar en una cadena de pequeños rectángulos diversos momentos de una única acción. Sus colores densos, con resonancias moradas o negroazules en algunas obras, son acertadamente emotivos.

Lamberto Hechanova (Lloilo, 1939) incluye elementos neofigurativos y neodadaístas como complemento de sus estructuras abstractas. Es indiferentemente pintor o escultorpintor. En el primer caso suele trabajar con acrílico sobre tabla, y en el segundo realiza complejas construcciones en madera, aluminio y cristal. Su dominio del color y su seguridad de toque largo y rápido dotan de garbosa prestancia a sus encabalgamientos de formas no imitativas. En sus escultopinturas es más marcadamente geométrico y gusta de integrar en el ritmo de la obra muñecos de aluminio martillado entre alucinantes e irónicos.

Marciano Galang (Camarines Sur, 1945) representa en su generación a la abstracción geométrica ortodoxa. Sus amplios planos divididos por líneas rectas y sus colores armoniosos, sin una sola huella de textura o de diferenciación tonal, constituyen auténticas proposiciones de ambientes y son fruto de una investigación tan rigurosa como responsable.

Ben Maramag (Manila, 1945) cultiva asimismo la abstracción geométrica, pero de una manera casi traslúcida y con aceptación de moderadas degradaciones cromáticas y de emotivos efectos lumínicos. También en él prima la línea recta, pero con aceptación de sugerencias tridimensionales y no en estricta bidimensionalidad como en el caso anterior.

Igualmente traslúcido y geométrico es en sus lacas Rodolfo Gan (Manila, 1949), muy sutil y desrealizado en su cromatismo huidizo, blanquecino-grisáceo y altamente refinado.

En la obra de Justino Muyda (1944) la abstracción geométrica se convierte en fantasmagórica. Dobla los planos ceñidos por líneas rectas, pero hace emerger entre ellos luces tornasoladas, paisajes apenas esbozados y aglomeraciones flotantes de manchas informes. Todo ello lo realiza en unos colores densos, con trasfondo de Semana Santa y factura sutil y un casi es no emborronada con precisión exquisita.

Francisco Castillo (Manila, 1940) es un escultorpintor neogeométrico que ha fijado su residencia en España y que goza de reconocido prestigio en la Madre Patria. Todas sus obras son simultáneamente —aunque trabaje con encolados de madera sobre lienzo— análisis de correspondencias espaciales, murales postserialistas y sobrios y elementos experimentales para la creación de ambientaciones encalmadas y sobrias. De ahí su preferencia por las dominantes claras y por la desnudez del gran lienzo de base, y de ahí también la sistemática repetición de estructuras y de elementos, ya modificados, no obstante, lo suficiente en cada caso para evitar toda suerte de monotonía.

Raúl Lebajo (Tacoblán, Leite, 1941) es un escultopintor no imitativo un tanto serialista que se inscribe de lleno dentro de lo que algunas veces hemos denominado «corrientes internacionales de radicación intercambiable». Sobre bases de aluminio o madera extiende con buen conocimiento del sistema sus colores acrílicos o sus series de pequeños objetos teóricamente «encontrados».

Prudencio Lamarrosa (Llocos Sur, 1945) es otro escultopintor que tiene también algo de serialista, pero en el que abundan los elementos de tipo neodadá. La utilización del poliéster le permite revalorizar en series emotivas y levemente irregulares pequeños salientes y entrantes. No se limita a este dominio de los esquemas formales su maestría, sino que se enriquece también con un emotivo empotrado de grandes rectángulos en unos fondos menos elaborados y con una sobria fluctuación de las contrastaciones cromáticas. Su ortogonalidad es garantía de un orden riguroso, pero no fuente de rigidez.

Con un cuarto escultopintor, que es por añadidura un escritor notable, un buen historiador del arte de nuestros días y un ejecutivo eficaz (y también, según propia confesión, «el feliz poseedor de una rica colección de arte contemporáneo»), cerramos este apartado dedicado al estudio de los pintores más jóvenes y de las vanguardias en estado de gestación. Es dicho escultopintor Manuel D. Duldulao, cuyo dominio de la arpillera recosida, de los colores contrastantes y de los abultamientos emotivos y expresionistas, no le impiden encau-

zar sus construcciones sobre unos cañamazos invisibles de riguroso orden compositivo que las hacen tan ponderadas, eficaces e intensas como sus propios escritos o como su actividad de organizador. Es así Duldulao, aunque algo mayor que los nuevos valores de la generación de mediados de los años sesenta, un buen broche de oro para nuestro estudio individual de algunos de los artistas más prometedores de las nuevas promociones artísticas de Filipinas. Todos ellos están actualizando la herencia de los precursores de los tiempos de Edades, Carlos Francisco, Manansala y Hernando Ocampo, y se muestran así fieles a su espíritu y más todavía cuando evolucionan a partir de lo que ellos aportaron, que cuando se paran a mitad de camino en su investigación o se dejan deslumbrar por el recuerdo de los grandes y —otra característica diferencial de la evolución pictórica filipina— todavía excesivamente recientes antecesores.

7. ¿UNA PINTURA NACIONAL?

En las islas Filipinas, al igual que en todos los países de habla española de América, se ha planteado a menudo el problema de la posibilidad de que los pintores realizasen una pintura decididamente nacional y se les llegó a pedir en diversas publicaciones periódicas que se enrolasen en esa tarea. Hubo también —ello no podía faltar— partidarios indiscriminatorios de las corrientes internacionales. Me imagino que tanto los unos como los otros entendían por pintura nacional aquella que tuviese una personalidad tan definida que cualquier espectador pudiese reconocerla inmediatamente como filipina. No llegaron, no obstante, a caracterizar dicha pintura de manera inequívoca. De ahí que la polémica acabase por hacerse confusa.

Contribuyó a semejante confusión, aunque no tanto, por fortuna, como en Méjico en los años veinte, o en el Perú en los sesenta, el el hecho de no haber diferenciado suficientemente lo que, por una parte, podía constituir —fuese cual fuese su temática— una manera filipina de asumir un oficio y una tradición intercultural y lo que, por otra, podría haber de filipino en una narrativa magnificadora, inspirada en la existencia y en la historia patrias, pero en la que cabía tal vez la posibilidad de que se hallase servida por un repertorio de procedimientos, técnicas y estructuras formales que no tuviese nada de filipino. Ello descentró el problema y se llegó a olvidar que si los gloriosos muralistas filipinos realizaban una pintura inequívocamente filipina, ello no se debió precisamente a su inspiración entrañable en la rica historia y en las hermosas leyendas patrias, sino

a que en sus creaciones reactualizaron esa síntesis de fondo que hace que el arte actual de Filipinas sea digno heredero del de los tiempos virreinales en su reelaboración entrelazada de dos herencias igualmente irrenunciables, valiosas y auténticas. Constituye así este arte una excepción de interés altísimo y sin parangón en la actualidad en ningún otro país del mundo. Responde a las propias necesidades de una evolución histórica y no constituye, por tanto, una emulsión sin integrar, ni mucho menos una mezcla prefabricada para buscar una salida fortuita o para seguir una moda que satisfaga la vanidad o resulte rentable.

Es por estas razones por las que un abstracto geométrico como Hernando Ocampo realiza una pintura tan inequívocamente filipina como la de Carlos Francisco. La síntesis intercultural está enraizada desde hace siglos y se respira en el ambiente de la vida diaria, en la religión y en las costumbres, en la sensibilidad para un determinado tipo de melodía de la línea y en una manera general de ser o de valorar. No hay, por tanto, ningún filipino que pueda escapar fácilmente a ella, aunque queda siempre, tanto en Filipinas como en cualquie otro país del mundo, realizar un esfuerzo para abandonar la propia identidad. Ello sería, no obstante, sumamente peligroso para el futuro del arte filipino, ya que una aceptación indiscriminada de los estilos foráneos estrictamente occidentales comportaría la amputación de la mitad más misteriosa y serena del alma nacional.

No es por fortuna demasiado previsible el citado peligro. Ambas herencias viven en una bien dosificada interpretación creadora y sería absurdo, por tanto, afirmar de cualquier artista filipino actual que tiene influencias orientales u occidentales. La realidad es que no puede hablarse de ninguna de ambas «influencias», ya que todo filipino es simultánea e indisolublemente un oriental y un occidental, es decir, un producto cultural nuevo que ha reducido a unidad en su propia sangre las dos tradiciones culturales más ricas y renovadoras que existen en el mundo en el momento actual. Los pintores no pueden dejar de ser instintivamente fieles a esta realidad que se da tan sólo en ese archipiélago, que empieza a encontrarse a sí mismo, y hacen, por tanto. pintura nacional, tanto si se lo proponen como si no se lo proponen conscientemente. Esta síntesis fructífera enriquece al ser humano, y no se limita ya a los elementos occidentales y extremorientales, sino que en algunas minorías, se ha fusionado también con algunos elementos de tradición islámica.

Ser al mismo tiempo Occidente y Oriente y mantenerse fiel a ese condicionamiento doble constituye la mayor gloria de Filipinas.

Toda gloria va unida, no obstante, a una responsabilidad. El pueblo filipino la tiene ante la propia evolución de su historia y ante la comunidad de los países hispánicos, de la que forma parte en virtud de su religión, de su tradición nacional y de su concepción interracial de las relaciones humanas. Defender ese bien suyo será su mejor legado al mejoramiento del hombre y constituirá al mismo tiempo la mejor garantía de su grandeza y de la autenticidad de un futuro prometedor y serenamente armonioso, compatible con los riesgos y con las inevitables convulsiones que toda libre aceptación de una intrasferible unidad de destino comporta.

CARLOS AREAN

Marcenado, 33
MADRID-2

LA REDADA

Algunas veces, como ahora, mi nombre se me sube desde el vientre a la garganta y se coloca ahí como una bola de carne nauseabunda que quiero vomitar. Me llamo Dieter, Dieter Ivanjus; soy alemán, sin nacionalidad, hijo de madre checa y de padre lituano; nací en Recklinghausen, en la zona de las minas de carbón, donde las nubes bajas, grisis, aplastan el ambiente saturado de colores vegetales, de humos y de hollín, sobre la tierra siempre húmeda.

He paseado todo el día por el puerto de Barcelona, por las calles de los muelles entre los tinglados de color rojizo y entre mar y mar, por los andenes junto a los altos barcos, los yates y barcazas, por el largo espigón que escupe espumarajos salvajes, hasta el faro, mirando siempre la ciudad y el mar. Durante horas no me he llamado ningún nombre ni he sido más que una caja de resonancia. He conseguido mantener a lo largo del día la sensación feliz del amanecer, cuando al salir de la pensión la brisa refrescante y el sol claro e hiriente han despertado mis sentidos, como si fuesen nuevos y mi cuerpo estuviese desnudo, y los colores y las formas, los olores y ruidos me bañaban y yo era una entre las cosas, meciéndome a su ritmo, mientras mi identidad y mi mente, cansados de una noche atormentada, estaban como ausentes.

Por la tarde he tomado un refresco en el kiosko de bebidas. ¡Cuánto me gusta y me consuela contemplar el lago que forma el puerto, en apariencia sin salida, donde los barcos se alimentan y simulan descansar, protegidos por el abrazo de los muelles, pero tirantes la cadena del ancla y la amarra sujeta al noray! Me produce una viva comezón viajera este espectáculo: el hormigueo de las figurillas humanas entre las grandes moles de los barcos, las fábricas, los tinglados y las torres metálicas; el movimiento lento, acompasado, de la enramada desnuda de mástiles, de jarcias y de grúas, que se recorta en la profunda transparencia del cielo; y el agua oscura, a veces negra, cuya piel arrugada baila constantemente y que en su balanceo hace guiños de luz mate o violenta, ansiosa por salir de este encierro, sucio como un corral, y correr limpia en olas amplias, libre.

Romper amarras y marchar. Siempre adelante, buscar en el espacio siempre nuevo el presente, la virginidad de las sorpresas, de-

jando atrás, usados y olvidados, la latitud y el tiempo. Un camino sin huellas, como son los caminos del mar.

Este que me acompaña es un marino norteamericano. Se me ha juntado a última hora de la tarde en la calle del Arco del Teatro, en el barrio del puerto. Bebía una cazalla, acodado en la barra de un bar y me grita en inglés: «¡Eh, chico, ven aquí!» Me gusta que me llamen los desconocidos, los que no me conocen, beber y hablar con ellos. Le sonrío, me invita, tomo el pequeño vaso que me ofrece y sigo sin ser nadie, feliz, sin recordar mi nombre. Pero al cabo de un rato, cuando llevamos apuradas tres cazallas en silencio, me pregunta por mí, quién soy, qué hago, adónde voy, y el pasado y mi nombre se me suben con asco a la garganta. Ya no me acuerdo de mi último trabajo, hace más de dos años. Lo pienso con disgusto, mi memoria funciona muy despacio, estoy como dormido y disgregado; pero ya la tormenta del recuerdo se concentra en algún punto de mi ser nebuloso que comienza a encogerse. Fui un tiempo carpintero en Essen... Pero ¡qué importa!, ¿qué interés puede tener para el marino lo que hice antes, lo que hago ahora?

Precipitadamente me despido con un gesto brusco de la mano, que es de agradecimiento, y a la vez un intento de espantar los recuerdos de los que siempre huyo, como un golpe de remo que me aleja del pasado, y me adentro por la calle estrecha y sucia cuando ya el cielo ha desaparecido, negro, y paso entre los bares y locales nocturnos, de luces artificiales como flores de plástico, desde cuyo interior llegan músicas violentas que los clientes subrayan con certeras palmadas de ritmo irregular, con ayes de tristeza y con el contoneo popular y elegante de sus cuerpos delgados y afectados. Ando despacio, procurando diluir la solidez de mi conciencia y los grumos dolorosos de memoria, y convertirme en gas. Y así me hundo de nuevo en el olvido, reclamado por las voces, por el hedor de las basuras húmedas, por los hombres y mujeres que pasan como sombras. Pero inconscientemente percibo un aleteo que me sigue, y luego pasos cerca, intencionados.

Me llamo Dieter Ivanjus. Y este que me acompaña es un marino norteamericano. Me sigue con la obstinación de las gaviotas a los barcos. Tiene la cabeza achatada, la nariz curva y la dura expresión de las gaviotas, y mueve con la misma tenacidad los remos de sus brazos, preguntando quién soy, de dónde vengo, lo que hago. En el fondo de un bar veo al viejo piloto de barco mercante, sentado como ayer entre la prostituta retirada y el limpiabotas, que me invitó a beber y me contó sus andanzas por Hamburgo. Pero el marino norteamericano, con sus preguntas, me distrae de entrar a saludarles.

A mí me gustaría que el marino me hablase de sus viajes con la Armada, de los Mares del Sur, de Singapur, de Filipinas; que me enseñase una canción vietnamita o malaya, o un juego japonés, o un baile de Corea. Pero él me sigue preguntando quién soy, y el nombre se me sube como una bola a la garganta.

Se extraña de mi nombre, que a mí mismo ya me parece extraño. No soy bastante fuerte para ahuyentar al marino con un grito. Y he de explicarle que mi padre escapó de Lituania y se quedó sin nacionalidad; que se casó con mi madre, en el cuarenta y siete, a las pocas semanas de haber huido ella de Checoslovaquia. Que yo nací en el cincuenta y tres y tengo veintidós años.

El se hace el asombrado, dice que no me cree, y yo no tengo papeles para demostrarlo. Yo tenía hasta hace poco un salvoconducto donde constaba mi nombre y la nota: «Sin nacionalidad». Pero me lo robaron la otra noche, cuando recién llegado a Barcelona dormía al aire libre en el Parque de Montjuich. Me lo robaron con todas mis cosas, cuando yo había olvidado casi totalmente quién era, y no eché en falta más que mi navaja, un jersey de cuello alto y algunas herramientas.

La gaviota continúa a mi lado, cena conmigo en la taberna donde como cada día muy barato, bate las alas obstinadamente y con su curiosidad estúpida me da coces en el aguijón de la memoria. Veo pasar por la pantalla del recuerdo escenas de mi casa, cada noche repetidas, desde que tengo uso de razón. Mi padre vuelve del trabajo y se sienta en el viejo sillón de cuero con los ojos cerrados, durante más de una hora, fumando. Mi madre, que se ha pasado todo el día bebiendo coñac ante el televisor, corre hacia él, como una niña que ha roto un vaso, culpable, temerosa y necesitada de cariño, pero queda clavada a dos pasos del sillón de mi padre, paralizada por la barrera de su silencio. Y mi padre no abre los ojos por nada del mundo. Y ella se queda allí unos minutos, empequeñecido su cuerpo grande, soltando unos quejidos suaves y lastimeros de cachorro que busca amparo. Y luego anda de un lado para otro, perseguida por los fantasmas de su culpa y sus deseos. A cada dos por tres se cae, arrastrando consigo las sillas, hiriéndose la frente y las rodillas, pero mi padre no se inmuta, le impone el eterno castigo de su respiración acompasada, de sus párpados relajados sobre los ojos, del espaciado fumar de la pipa. Y ella acaba dando vueltas en torno de él, con un murmullo de palabras incomprensibles en su boca deformada, gira en torno del silencio de mi padre, como una mariposa alrededor de la luz. Por fin él se levanta y, sin mirarla, va a sentarse a la mesa. Coloca los fuertes antebrazos en el borde,

en una mano empuña erguido el cuchillo; en la otra, el tenedor. Su cabeza de hierro, con el pelo cortado al cepillo, no se mueve ni un milímetro, los ojos fijos en el plato, esperando que éste se llene. Devora la comida con parsimonia exasperante, masticando los bocados con la boca abierta, al ritmo de un soldado que marca el paso de la oca. Desde que tuve uso de razón quería abandonarles, escapar de la pasividad acusadora de mi padre, de la pegajosa dependencia de mi madre, y viajar para siempre.

Pero este que me acompaña, batiendo alas con obstinación de gaviota, me pregunta. Siente sin duda añoranza de la casa de sus padres en Míchigan o en donde sea. Quiere que yo recuerde mi historia para contar después la suya, tal vez para vivir conmigo un viaje imaginario de regreso al hogar. Pero yo voy por el mundo como una barca a la deriva, borrando huellas y mirando el mar, sin pensar nunca en el puerto de salida ni en el de llegada. Y él me sigue, como gaviota impertinente, como la cuerda interminable de un áncora clavada en mi pasado y en mi identidad.

Al final de la calle del Arco del Teatro una pareja de la policía nos cierra el paso al Paralelo. Con sus fusiles nos conminan a retroceder sin decir ni una palabra. Intentamos salir del Barrio Chino por las calles paralelas, pero cada salida está cerrada.

Cuando volvemos hacia atrás, hacia la Rambla, vemos llegar un cordón de policías que barren, como un rastrillo, las calles, deteniendo a sospechosos. No tenemos ninguna escapatoria. Otros grupos armados van acercándose por las laterales, estrechando el espacio libre para los movimientos. Mi nombre se endurece como una bola de hierro en la garganta. Pero al marino norteamericano se le ilumina el rostro de gaviota. Balbucea unas sílabas, despacio, como si las degustase, y luego dice en voz alta: «I am Lewis D. Alexander, of the United States of America.» Está feliz. Se nota que le gusta su nombre. Lo podrá decir ahora y repetirlo en la comisaría. Podrá explicar su historia y la historia de sus padres y de su casa junto al lago de Míchigan. Está borracho y espera darle rienda suelta a la lengua, toda la noche, contando sus recuerdos, identificándose, enseñando documentos y fotografías. Saldrán de su cartera retratos de la madre, de la abuela y del caballo, de la hermana columpiándose en el jardín, de la bonita novia en traje de baño, del padre construyendo una maqueta del Vanguard.

Pero yo no tengo ni papeles ni fotografías. Lo único que conservo es este chaquetón de piel de cabra que me cosí yo mismo. Y en los bolsillos del pantalón llevo unas cuantas monedas que hago sonar cuando me abruman los recuerdos, cuando las repetidas escenas

de mi casa se repiten en los espejos enfrentados de mi memoria, siguiéndome como gaviotas de rostros antipáticos y temibles, batiendo alas incansables.

Ya nos paran. El marino norteamericano dice su nombre, primero entero, después descomponiéndolo en sílabas, con voz clara, estudiada, mientras saca la gruesa cartera. Estudian un momento su documentación y le dan vía libre, con un saludo, hacia la Rambla. Veo cómo se marcha, sorprendido y desilusionado, y luego empieza a volar sin objetivo, inquieto, planeando por la calle desierta. Le imagino perdido, avizorando alguna nueva presa con nombre y con recuerdos.

Después escucho las preguntas breves, secas, en castellano, que no comprendo, aunque sé lo que quieren de mí. Devolverme a mi ser y a mi historia. Yo no contesto y me detienen con un grupo de hombres y mujeres miserables que esconden la cabeza y la mirada bajo el peso insoportable de su identidad. Y al marchar en tropel hacia las furgonetas grises, contemplo tristemente el camino de la huida, que se va cerrando y cerrando, a medida que se me marca el nombre en la mente con un hierro de fuego.

JOSE MARIA CARANDELL

Plaza Letamendi, 25
BARCELONA-7

INTRODUCCION A BAUDELAIRE

La poesía contemporánea nace con el exilio de Dios, el descubrimiento de la historia. El ateísmo es la religión de los tiempos modernos. En 1810, Shelley escribía a su amigo Thomas Hoog: «Oh, ardo en impaciencia esperando la disolución del cristianismo... creo que es un deber de humanidad acabar con esa creencia. Si yo fuese el Anticristo y tuviese el poder de aniquilar a ese demonio para precipitarlo en su infierno nativo...» (1).

Condenado Dios al exilio de lo perdido, erosionada la mitología cristiana, la cultura de Occidente origina deidades profanas que vienen a sustituir a las antiguas en los altares de la religión contemporánea. Razón, Progreso, Historia, son consagradas como divina trinidad, rostro politeísta que encarna al Dios Util. Los antiguos dioses son maquillados y adoramos su rostro travestizado con las caretas de la moda: los apóstoles de lo moderno, los mártires de lo contemporáneo, instauran la nueva catequesis sirviéndose de las vasijas vacías de olvidadas religiones, que persisten en nosotros a través de nuestro ciego anhelo de creencias, nuestro inmoderado apetito de doctrinas, nuestro sonámbulo deseo de siervos que, desconociendo un Amo al que servir, inventan, en su imaginación manicomial, la vaga fisonomía de un Maestro al que ofrecer la miseria de la esclavitud, y así poder vegetar en la ilusión de un Orden que, vacío el cosmos de una ley que sólo conocemos por su ausencia, cifre nuestras vidas al igual que una mano ciega escribe jeroglíficos sin sentido en una habitación vacía, o un demente raya con sus garabatos la celda de una clínica psiquiátrica.



Hasta el fin de sus días, Baudelaire insistió en un hecho fundamental: *Les Fleurs du Mal* obedecen a una arquitectura secreta.

El todo nos remite a sus partes, y éstas sólo cobran algún sentido inscritas en el sistema orográfico de la Obra (2). «Me he enfrentado a

(1) *The letters of Percy Byssbe Shelley.* Ed. de F. L. Jones. Londres, 1964. «Oxford University Press».

(2) *«Correspondance»* de Ch. B. Ed. de Henri Mondor y Jean Pierre Richard. París, 1959. Ed. Gallimard. Hay otra edición mucho más reciente, en dos volúmenes, editada en la «Bibliothèque de la Pléiade», de Gallimard.

dos abismos: uno es la Nada, a la que he llegado sin conocer el budismo... la Obra es el otro», escribe Baudelaire en 1866 a su amigo Cazalis. Tal proyecto se anticipa al Libro de Mallarmé, y con él posee analogías fundamentales.

Para la segunda edición (1861) de *Les Fleurs du Mal,* Baudelaire escribió dos prefacios y algunas notas que, sin embargo, quedaron inéditos hasta 1887 (3). Posteriormente, para otra edición nunca realizada, el poeta escribió un tercer prefacio que, en mi opinión, es absolutamente imprescindible para entender el libro a que fue destinado. Escribe Baudelaire (4): «... *Je n'ai désir ni de démontrer, ni d'étonner ni d'amuser, ni de persuader. J'ai mes nerfs, mes vapeurs. J'aspire à un repos absolu et à une nuit continue. Chantre des voluptés folles du vin et de l'opium, je n'ai soif que d'une liqueur inconnue sur la terre, et que la pharmaceutique céleste elle-même no pourrait pas m'offrir; d'une liqueur qui ne contiendrait ni la vitalité, ni la mort, ni l'excitation, ni le néant.*»

Así, pues, nos encontramos ante una parábola sin rostro ni nombre, sin vida y sin otra voluntad que la embriaguez y la locura. Sin duda, Baudelaire hablaba del universo.

En cierto modo, sí, *Les Fleurs* son un poema cosmogónico (quizá, con *Eureka* de Poe y toda la obra de Saint John Perse, el único que se escribe en los tiempos modernos); no tanto una visión del mundo como una refutación de cualquier visión (el poeta reescribe el universo, pero sólo para manifestar el vasto esplendor de su fracaso); no tanto una evocación de la historia universal (la geometría del cosmos, caída en la geometría de las pasiones; y, ambas, sepultadas en el pozo negro de la historia... el fantasma que nace con la modernidad, y nos vampiriza con su ciega y anónima sed de sangre) como el relato de ese encuentro fallido (el exilio del hombre en el cuerpo, del cuerpo en la materia, de la materia en el cosmos).

Ya en su presentación del libro (5) Baudelaire advierte: «*Et, quand nous respirons, la Mort dans nos poumons / Descend, fleuve invisible, avec de sourdes plaintes.*»

Es la Muerte la certidumbre, el destino, que rige la función clorofílica de nuestro sistema nervioso, la respiración y el aparato circulatorio del cosmos. Baudelaire sólo habla de la Muerte, su presencia

---

(3) Fueron publicadas por vez primera en 1887, por Eugène Crépet, en las *Oeuvres posthumes* del poeta.

(4) *Oeuvres complétes* de Ch. B. Texto establecido y anotado por Y. G. Le Dantec; original complementado y presentado por Claude Pichois. Bibliothèque de la Pléiade de Ed. Gallimard; p. 189.

(5) Haré siempre referencia, por supuesto, a la edición de *Les Fleurs du Mal* de 1861, la última revisada por su autor poco antes de morir.

oceánica, abisal, en el acto vegetal de existir; sus exegetas, por el contrario, incluso los más brillantes, hacen referencia a «la *conciencia* de la Muerte» (aunque, cómo no, esa faceta tampoco esté, en definitiva, ausente de su obra; pero sólo como afirmación negativa de la melancolía, el tiempo ido, las erosionadas pasiones; no como improbable redención); tal «conciencia», me apresuro a observar, nos confiere la ilusión de una identidad que sustituiría a Dios como centro del universo, y que, cómo olvidarlo, tan sólo nombra un encuentro de actos fallidos en el hipotálamo, o al légamo de aluviones minerales en las cuencas de un río devastado en el erial botánico de la existencia.

Sin embargo, la angustia, el dolor, advierten a Baudelaire de la condición fantasmal de la Muerte misma. Nuestro conocimiento, el viaje y los devaneos de la imaginación son comparables a metáforas, imágenes de imágenes. Del universo, de la muerte, asimismo, sólo poseemos *otra* imagen analógica: ellos son tan desastrosos como nuestra soledad; nuestros lenguajes son similares al lenguaje único de la materia errante en el desierto del cosmos (6).

Hasta donde llega mi desconocimiento, sólo Marcel Proust advirtió en *Les Fleurs du Mal* su vertiente de parábola del cosmos; escri-

---

(6) Tal interpretación del mundo es, en efecto, tan antigua como el hombre. Existe ya en el Gilgamesh y en las filosofías orientales. Platón (traicionando, ostensiblemente, a Heráclito y a Homero que, al denunciar nuestra condición de sombras, encuentran una norma de conducta que convirtiera en dioses a nuestras pasiones y su libre arbitrio; al contrario que Platón, que justifica el nacimiento de la Ley, el Estado, como ficciones a las que el hombre debe someter su libertad, acatando la Muerte instituida), la instala en la génesis misma de la cultura de Occidente. Los poetas provenzales, las sociedades secretas medievales, el neoplatonismo renacentista, las corrientes herméticas de los siglos XVI y XVII, la incorporan a la lírica de nuestra historia. El romanticismo (alemán e inglés) tuvo en tales teorías un substrato ideológico de primer orden.

Baudelaire, al informarnos de los poetas que, de modo explícito, imitó en las *Fleurs* nos proporciona unos datos fundamentales. Baudelaire imita muy de cerca a Thomas Gray en «Le Guignon»; a Poe en «LeFlambeau vivant», y «Héautontimorouménos»; a Longfellow en «Le Guignon» y (sobre todo) en «Recuillement» (de Longfellow Baudelaire hizo suyo «Le Calumet de paix); a Estacio en la «Invitation au voyage»; a Virgilio en «Le Cygne»; a Esquilo en «Obsession», y a Víctor Hugo en «Les Petites Vieilles».

Todavía, para comprender la importancia que tiene en Baudelaire esa visión del lenguaje y el universo como espejos en los que cada cual refleja al otro (y uno es siempre invisible sin su gemelo) es necesario citar, es bien sabido, a Fourier, a Swedenborg y al Poe de *The poetic principle*. Entre 1852 y 1854 se suma, aún, la nítida influencia (respecto a la teoría baudelariana de las correspondencias del Hoffmann de *Kreisleriana*, que el poeta francés había leído por vez primera en 1846, mientras trabajaba en su segundo *Salon*. Si Baudelaire hubiese conocido uno de los libros más terribles del escritor alemán, *Los elixires del diablo* (y todo parece indicar que nunca leyó esa novela gótica), me digo, quizá hubiese encontrado nuevos rastros comunes: de la experiencia de la embriaguez, a la pérdida de la identidad. Pero eso es ya otra historia.

Todas las referencias anteriores (y podrían multiplicarse) poseen un rostro común, identificable en un verso de Baudelaire: *«... l'homme y passe à travers des forêts de symboles»*. El rostro de la Muerte, del Cosmos, y nuestra propia fisonomía, se encuentran en el tejido de signos del lenguaje: somos máscaras que nombran a otras máscaras. De ahí la perspectiva capital que *la moda* posee en la obra de Baudelaire: ella nombra el carnaval contemporáneo, parábola del grotesco destino universal.

be en su «Contra Saint-Beuve» (7), refiriéndose a Baudelaire: «*...un age entier de l'histoire et de la géologie s'y développe avec une ampleur que rien ne contracte et n'arrête.*»

Los hombres y los dioses se confunden en un burdel; las pasiones adquieren proporciones astrales; el cielo y las estrellas caen a la vía pública; para bajar a los infiernos sólo es necesario salir a la calle; la naturaleza es un fantasma no tan indiferente como asesino; el alma humana es una tumba; tan sólo sobrevive la ausencia... «*... le Tems mange la vie, / Et l'obscur Ennemi qui nous rouge le coeur / Du sange que nous perdons croî et se fortifie!*» (8). La naturaleza, el cielo, nuestro cuerpo, son templos vacíos (9) donde el eco multiplica confusas palabras: «nuestra estrella» está cifrada en el jeroglífico del mundo, y contemplamos el cielo en busca de nuestro destino; así, perdemos la vida vagabundeando en un dédalo de callejas en cuyas aceras dejamos las huellas de nuestro paso, que, lógicamente, se confunden con otros rastros igualmente confusos y vagos, otros ámbitos de silencio; si el cielo, o el océano, son partes de un cuerpo desmembrado, y en su seno albergan signos en movimiento, rostros del laberinto donde erramos sin fortuna en busca de Ariadna, la *ciudad* es el reverso del cosmos, su faz más inmediata; al igual que una noche estrellada, en su arquitectura hay un orden (fantasmal y alucinatorio, como nuestra visión), pero escapa a nuestro sentido; oímos el bramido de su oleaje estrellándose contra nuestra soledad, pero, como las mareas, sólo inunda nuestro corazón con una fuerza desmedida e inútil; semejantes a inexorables agentes atmosféricos, los hombres someten a las ciudades al azaroso destino de una construcción, reconstrucción y muerte que origina estratos geológicos siempre nuevos y, lo mismo que las primeras lilas de abril anuncian la primavera, sus nuevos edificios proclaman la llegada de un nuevo dueño que, semejante a los tallos de las plantas que florecen con el buen tiempo, hunde sus raíces en la muerte de un pasado invierno, una comunidad de vecinos ya sepultada en el polvo burocrático (igualmente excrementicio); y así la ciudad crece, sepultados sus orígenes en la tumba geológica, cambiante su fisonomía como nuestros atormentados sueños crecen y se multiplican imaginando, en sus pesa-

---

(7) *Contre Saint-Beuve,* de M. P. Col. Bibliothèque de la pléíade de Gallimard, p. 618.

(8) *Les Fleurs du Mal,* «L'Ennemi» (X).

(9) *Les Fleurs...,* «Correspondances» (IV). Escribe Baudelaire:

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

dillas y neurastenia vegetal, los límites de una noche que no cesa, los confines de nuestro sistema solar.

Baudelaire, insisto, introduce la *ciudad* en la lírica contemporánea como parábola del cosmos, metáfora universal donde se encuentran los hombres y los dioses, caídos en el basurero de la civilización industrial. Quizá sea «Le Cygne» (10) el poema donde, por vez primera, en *Les Fleurs...*, toma forma tal proceso.

Como es sabido, «Le Cygne» es un poema dedicado a Víctor Hugo; originalmente, Baudelaire se inspiró en el canto III (v. 301-329) de *La Eneida* (en 1860, el poema llevó un epígrafe: «*Falsi Simoentis ad undam*», segundo hemistiquio del poema de Virgilio), y también utilizó algún verso de las *Metamorfosis* de Ovidio (libro I; v. 84-85) (11).

La experiencia de la ciudad está ligada a la experiencia del viaje fallido, que nos instala en el infierno de lo ausente, la lucidez del fracaso.

Como en Baroja (12), el Cisne es un emblema que nombra al espacio urbano donde se cumple la maldición eterna de existir. Hay otros infiernos, pero están en éste: la ciudad moderna (13).

---

(10) *Les Fleurs...*, «Le Cygne» (LXXXIX).

(11) Baudelaire envió a Víctor Hugo el original de ese poema el 7 de diciembre de 1859, con una carta en la que escribía: «*Voici des vers faits pour vous et en pensant à vous. Il ne faut pas les juger avec vos yeux sévères, mais avec vos yeux paternels... Ce qui était important pour moi, c'était de dire vite tout ce qu'un accident, une image, peut contenir de suggestions, et comment la vue d'un animal souffrant pousse l'sprit vers tous les êtres que nous aimons, qui sont absents et qui souffrent...*»

Por su parte, Víctor Hugo, al contestarle, comentaba: «*Comme tout ce que vous faites, monsieur, votre Cygne ets une idée. Comme toutes les idées vraies, il a des profondeurs. Ce cygne dans la poussière a sous lui plus d'abîmes que le cygne des eaux sans fond du lac de Gaube. Ces abîmes, on les entrevoit dans vos vers pleins d'ailleurs de frissons et de tressaillements.*»

No deja de ser significativa la agudeza de Hugo: sitúa, con una precisión envidiable, los exactos términos del poema ante una cuestión capital: de cómo la experiencia de la ciudad, su dramática fugacidad. está ligada a la experiencia del abismo.

(12) Al final de su vida, Pío Baroja escribió en París una novela surrealista titulada *El Hotel del Cisne*. No tengo otro remedio que citarme; sobre esta obra he publicado un libro que lleva por título *Baroja: surrealismo, transgresión y terror;* allí analizo, creo que con cierto detenimiento, esa parábola (que, a su vez —el laberinto de espejos nos descubre y nos vela sentidos y sombras— tiene su origen en un cuadro de Brueghel). El Cisne (el Hotel del... la *mansión* del... no es menos capital la importancia que, igualmente, posee para Baudelaire la *habitación*, el reducto último donde Teseo encuentra al Minotauro, sus fantasmas y alucinaciones, y debe enfrentarse a ellos con la inexorable urgencia del Terror) posee para Baroja el carácter emblemático de un jeroglífico que nombra la desesperación urbana, el pánico del hombre civilizado. En mi libro, me extiendo en detalles sobre estas cuestiones, relacionándolas con la tentación del abismo del «San Antonio» de Flaubert (personaje al que Baudelaire evoca de modo explícito en un poema titulado «Femmes dannées», vinculado el *deseo* al proyecto nihilista) y a «La maldición de la casa Usher» de Poe (y no insistiré, una vez más, en torno a los vínculos que unen al poeta americano y al francés).

(13) Paradoja: para Baudelaire, el París de su tiempo cumple los exactos requisitos de la ciudad maldita, pesadilla infernal. Sin embargo, sólo un biógrafo del poeta, que yo conozca, la señora Enid Starkie (V. su *Baudelaire;* ed. Faber & Faber, Londres, 1957; hay otra edición de este libro, más reciente, 1971, publicada por «Penguin Books»), ha hecho una observación tan elemental como justa y oportuna: el París que se construye en vida de Baudelaire es una de las ciudades más bellas de su tiempo; por otra parte, los trabajos urbanísticos del barón

Semejantes a maniquíes, vagamente ridículos (14), deambulamos como sonámbulos anónimos en el piélago de la ciudad, y, al anochecer, en busca de lo que llamamos amor, acudimos a negras mansiones y a tristes dormitorios para unirnos, en silencio, como sombras (15).

Nuestro drama se confunde con el drama del paisaje. Asistimos a una farsa donde jugamos el papel del bufón y el *voyeurismo* del espectador; y no somos conscientes de ninguno de los elementos donde se precipita tal ópera bufa (y tal, ¿no ocurre en nuestro corazón, en nuestra historia?). Somos, nosotros y la ciudad, rostros tachados por el tiempo, imprecisiones que el dolor acicala con los fastos de la derrota.

El paisaje del cuerpo y el paisaje de la ciudad se encuentran en la soledad de una habitación de hotel: allí, el último e invicto reducto, la celdilla de una colmena, un enjambre construido sin otro atributo que la necesidad, sin otra ley que el azar, termina la odisea diaria. Buscamos el rastro de Itaca, pero sólo encontramos la máscara del

---

Haussmann, es notorio, inauguran un proceso en marcha: la consideración del urbanismo como un síntoma del embrutecimiento contemporáneo, una manifestación de la estupidez del poder, construyendo edificios y avenidas que pongan de manifiesto, en sus exactas dimensiones, la bazofia con que alimenta su sensibilidad. Hubo otros crímenes arquitectónicos, pero en nuestro tiempo se cometen (quizá al igual que ocurrió en otras épocas) en nombre de las divinidades y la pobre fraseología con que son alimentadas: lo Util, lo Razonable; ridículos bausanes manipulados en sus altares, como en un grotesco guiñol, por los nuevos sacerdotes que ofician la farsa de sus servidumbres en nombre de la miseria instituida, la especulación, las economías armamentistas.

Pero escuchemos a la Starkie:

«*Paris was then the most enthralling city to live in provided one had money in one's pocket. It had been rapidly changing during the Second Empire, when in became the finest city in Europe, after Baron Haussmann had given it the appearance it still enjoys today. Since the Revolution of 1830 it had fast been growing rich, for the middle class had made large fortunes since the accession of Louis-Philippe, and comfortable life was beginning to be considered of the firts importance. An English resident in Paris, writing in 1842, compared the comforts offered by London with those of Paris, in a manner unfavourable to England, for he considered the French, in every respect, more clean and civilized than the English. Under Louis-Philippe the streets were being widened, better houses were being built, and the town was being embellished in many ways. L'Arc de Triomphe was finished in 1836, the Place de la Concorde the same year, while the church of La Madeline was opened in 1842. With the rapid development of gas lighting Paris was fast becoming* «la ville lumière», *and the social life of the inhabitants —of one fraction at leats— was undergoing a transformation. The hectic night life, for which it had long been famous, was increasing with rapid strides and attracting many foreigners. The improved lighting and the use of large plate-glass windows gave the cafès a splendour they had not hitherto possessed, while the use of wooden blocks for paving the streets and of macadam for the sidewalks, made it possible to place tables on the pavement itself, without exposing clients to the danger of being plasher with mund, or covered with dust, from passing vehicles. With the pleasure of sitting out of doors the large boulevard cafès reached the importance which they enjoy today. Under Louis-Philippe Paris attained a luxury which it had not known, even in the gayest days of the old world, before the Revolution...*».

Ahora es posible decirlo: la verdad subjetiva de Baudelaire es una *mentira objetiva* frente a su tiempo; a su vez, tal objetividad es un fraude, y la verdad de Baudelaire ilumina la ciudad de nuestros días, alumbrando la luz negra de la más absoluta de las miserias.

(14) *Les Fleurs...*; «Les aveugles» (XCII).

(15) Montherlant, citado por Vicente Gállego. Semanario *Destino*, 24 de agosto de 1974.

confort degradado. En la ciudad nos iniciamos en la experiencia de la vida; ella nos inicia en la embriaguez de la soledad, ella escribe en nosotros la elegía fallida de un encuentro imaginario: el del hombre con su destino.

Allí, en su monótono devenir, en el trazado diario de un rastro superfluo por inútil, el hombre gana la ignorancia de su pasado, de su origen, y cada hora le recuerda que no sabe dónde va. El misterio y el horror, la neurastenia y la soledad, la desesperación y el tedio, han sido sepultados por la ciega marea del sonambulismo, que arruina los últimos bastiones del silencio, saquea los restos de un cementerio iluminado con luces de neón y es recorrido por nubes de gasolina quemada.

La ciudad, pues, está ligada al viaje fallido, el retorno imposible de Ulises, el regreso ya inimaginable de Robinson Crusoe. «*Je pense aux matelots oubliés dans une île, / Aux captifs, aux vaincus!...*» (16).

El viajero y su sombra quedan, por tanto, caídos en la soledad del laberinto; y allí, en la inmensa noche del tiempo, se consuma el sacrificio de vivir. Somos fantasmas que buscan con ansiedad su triste tumba. Viajeros perdidos en el sonámbulo paisaje, animales sacrificados a los dioses en el altar de la ciudad.

Ya que Ulises, al comprender que nunca encontrará Itaca, al advertir (no sin la amargura de quien, en definitiva, en brazos de Calipso, nunca pudo creer en la felicidad del retorno) que Penélope jamán existió (sino en su cálido deseo de encontrar una mano que hilase cada noche lo que mañana nuestros pasos habrán desandado sin encontrar lo único que justificó nuestra vida) boga sin fe ni esperanza en las aguas de la neurasténica melancolía, allí donde los deseos errantes y perdidos adquieren el vasto dominio, la presencia inacabada de un dios que, a través de su secreto esplendor (17), hace posible concebir en nuestra carne la tajante presencia de aquellos libertinos proscritos, los dioses (condenados al exilio de la ausencia, o suplantados por idolillos adorados por los siervos y los perros guardianes del Orden contemporáneo); ellos, que al no haber existido jamás, se confunden con la irresistible marea de nuestro deseo; y así cobran la forma de nuestro cuerpo, la locura otoñal de nuestras pasiones, la marchita fragancia de nuestra carne.

De ahí que la ciudad configure el rostro de un templo donde los dioses son alimentados a través del sacrificio de los hombres (18).

---

(16) *Les Fleurs...;* «Le Cygne» (LXXXIX).

(17) *Les Fleurs...;* «Une martyre» (CX).

(18) En torno al tema de la ciudad considerada como espacio mitológico donde se consuman los mitos de la mortalidad, creo que tiene interés un libro de John S. Dunne: *The City*

Y tal acto sacrificial se consuma en nosotros (con nuestra muerte; de ahí que la «vida» sea considerada como antesala mortuoria, acto litúrgico que nos inicia en los secretos de una verdad más duradera que el acto teatral a través del cual ganamos de atributo del cadáver), y nosotros somos, al tiempo, los agentes que deben multiplicarlo, y así conferirle un destino menos ocasional que el de nuestra vida: cosumamos tal diálogo en el permanente gasto y consumo improductivo de mercaderías en las que depositamos e invertimos trozos de nuestra carne (la economía dineraria no es sino el reverso, la otra cara de la *economía mitológica*) (19); *el sacrificio, pues, toma* cuerpo a través de aquello que es lo mismo de siempre en lo nuevo (Walter Benjamín): *la moda;* el *dandy,* ahora queda claro, es portador de un destino universal: la muerte (20). Escribe Baudelaire (21): «... *dandys à face glabre, / Cadavres vernissés, lovelaces chenus, / Le branle universel de la danse macabre / Vous entraîne en des lieux qui ne sont pas connus!*»

Cuando la eternidad cristiana ha sido abolida, y la historia amanece como improbable futuro, la moda encarna la fisonomía de lo universal, la Muerte irrumpe como secreta mudanza que prolifera en la civilización occidental, cegando los pozos de su sabiduría, arrasando los bancales de sus doctrinas, sembrando una cosecha que habrá de alimentarnos el próximo invierno.

Escribe Baudelaire (22): «*C'est la Mort qui console, hélas! et qui fait vivre; / C'est le but de la vie, et c'est le seul espoir / Qui, comme un élicir, nous monte et nous enivre, / Et nous donne le coeur de marcher jusqu'au soir; // A travers la tempête, et la neige, et le givre, / C'est la clarté vibrante à notre horizon noir; / C'est l'auberge fameuse inscrite sur le livre, / Où l'on pourra manger, et dormir, et s'asseoir; // C'est un Ange quie tient dans ses doigts magnétiques / Le sommeil et le don des rêves extatiques, / Et quie refait le lit des gens apuvres et nus; // C'est la gloire des Dieux, c'est le grenier mystique, / C'est la bourse du pauvre et sa patrie antique, / C'est le portique ouvert sur les Cieux inconnus!*»

---

of the Gods (Londres, 1974; Sheldon Press). No me resisto a prescindir de una cita, creo que significativa, de esta obra: *From the age of the gods to the age of God, from the gods of the living and the gods of the dead to the living God and the dead God, the city of man has remained the city of the gods.*

(19) Indudablemente, no creo que haya dudas: ha sido Georges Bataille quien, en nuestro siglo, ha construido los cimientos de una economía que se alimenta de lo onírico, lo dinerario, lo antropológico. Véase sobre todo, *La part maudite* (Les Editions de Minuit; Paris), y *Théoric de la religion* (texto póstumo; col. Idées, núm. 306, de Ed. Gallimard).

(20) Escribe Walter Benjamin («Paris, capital del siglo XIX»): *El último viaje del* flaneur: *la muerte*».

(21) *Les Fleurs...;* «Danse macabre» (XCVII).

(22) *Les Fleurs...;* «La mort des pauvres» (CXXII).

Y esa noche voluptuosa que nace en nuestra sangre, esa ciudad universal que es gloria de los dioses y su única morada (y con ellos debemos compartirla), la Muerte, ¡cómo es similar al Urizen *(Your Reason)* de William Blake!... que llamó a los talleres artesanales de su tiempo «fábricas satánicas», y «muerte eterna», al trabajo.

Cuando la historia manifiesta en nuestra derrota su más evidente fracaso, la Muerte es el albergue, granero universal que, alimentándonos, hace crecer, proliferar, la vegetación insomne de las culturas. El destino, pues, es, al mismo tiempo, un accidente vegetal y un viaje (parábola del sueño, la embriaguez con que la Muerte nos emborracha), travesía semejante a un apetito voraz, a un juego de cartas, a los colores difusos de unas estampas que, de niños, fecundaron nuestra imaginación con el sueño de un viaje hacia las afortunadas islas de un océano donde entregábamos nuestro corazón a los ojos negros de una mujer pirata.

El poema, pues, es el tejido de sombras que, al entrelazarse, componen una refutación del universo, del tiempo y de la historia (23). La palabra envenena los bulbos nutricios de la vida vegetal de las culturas, y crea nuevos signos, nuevos rostros; al escribir garabateamos sobre un texto, pero (condenados a la maldición de la memoria), creamos nuevos rostros al infortunio, el silencio manicomial de la materia.

Han huido los antiguos dioses, pero nuestro deseo se confunde peligrosamente con ellos; la eternidad, por el contrario, es perseguida por manadas de termitas, que arrojan a nuestros pies montañas de ruinas, familias de lenguas y alfabetos, camadas de signos vacíos, escombros de antiguos palacios y doctrinas; y, con la violencia ciega de las olas lamiendo las playas de nuestra conciencia, arrasan cualquier vestigio de vida.

Sin duda, viajeros que esperamos la partida de la Hispaniola, la Muerte (y no Flint) (24) es el capitán que habrá de guiarnos en busca del tesoro que anhelamos descubrir en la turbadora compañía de John Silver. Ella nos advierte que el deseo posee formas desnudas, y su desconocida voluntad jamás tuvo nombre: viejo vagabundo que nos arrastra hacia los ojos sin fondo del mar, él nos recuerda a Ulises y nos invita a embarcar o a embriagarnos a su lado, abandonando el

---

(23) Baudelaire así lo afirma en su proyecto de prefacio para una edición de *Les Fleurs...* nunca realizada. Véase *O. C.*, pp. 187 y ss. y 1584. Baudelaire comenta que *Les Fleurs...* son un proyecto de restauración de la lengua, degradada por el embrutecimiento contemporáneo.

(24) Aunque, me digo, quizá esté equivocado. Recordemos la novela de Stevenson: Flint guía, secretamente, el destino de todos los tripulantes de la Hispaniola; sólo John Silver se atreve a encarar sin miedo (aunque con cautela) su recuerdo. Los estudiosos de la historia literaria, ¿cuándo advertirán que *La isla del tesoro* encarna una metafísica de la existencia?...

mar en calma del hastío para encontrar en los brazos de Calipso los rasgos de aquel perdido sueño adolescente en el que la inolvidable mujer pirata nos robaba el corazón.

☆

Tres años después (1860) de la primera aparición de *Les Fleurs du Mal* (25 de junio de 1857), traduciendo la *Confession of an English opium eaten...* de Thomas de Quincey, Baudelaire descubre su propio rostro en la palabra del autor inglés, y, haciendo referencia a su laboriosa traducción, comenta: «*... mais jusqu'à quelle dose ai-je introduit ma personnalité dans l'auteur original, c'est ce que je serais actuellement bien empêché de dire. J'ai fait un tel amalgame que je ne saurais y reconnaître la part qui vient de moi, laquelle, d'ailleurs, ne peut être que fort petite*» (25).

Baudelaire, sin duda, resulta evidente, fue consciente de que Quincey había escrito un texto paralelo a su propia obra; de ahí que no dudase, pues, en considerar como propias una estimable cantidad de páginas de la *Confession...* (26). De hecho, *Les Paradis Artificiels* (27) es una obra clásica de la literatura francesa, y marca la transición entre *Les Fleurs...* y *Le Spleen de Paris.* Si «Le Cygne» es el poema donde Baudelaire inicia su alegoría de la ciudad moderna, es un texto inglés (de hecho, una vez más: la literatura es tan sólo el rostro de una sola metáfora, y cada lengua es una metáfora, un verso de ese poema universal, que escribimos y nos escribe), la *Confession...*, la narración de ese encuentro (el hombre con la ciudad), el memorial de tal diálogo fallido. Traduce Baudelaire:

«*... j'ai payé cruellement toutes ces fantaisies,* alors que la face humaine est venue tyranniser mes rêves, *et quand mes vagabondages perplexes au sein de l'immense Londres se sont reproduits dans mon sommeil, avec un sentiment de perplexité morale et intellectuelle qui apportait la confusion dans ma raison et l'angoisse et le remords dans ma conscience*» (...) «*La ville, estompée par la brume et les molles*

---

(25) En un ejemplar de los *Paradis artificiels* de 1860, se encontraron unas líneas manuscritas por Baudelaire, que se sirvió de ellas en las accidentadas conferencias pronunciadas en Bruselas, el 12 y el 23 de mayo, el 3 de junio de ese año, en el Círculo Artístico y Literario. Más tarde, en 1923, Emile Henriot publicó ese texto en *Le Temps.* Se trata, pues, de un material muy estimable para conocer la opinión de Baudelaire sobre su propio trabajo.

(26) Por otra parte, Baudelaire, en ocasiones menos evidentes, no dudó en atribuirse páginas de otro autor, sin advertirlo al lector. Esto ocurrió, como descubriese W. T. Bandy, por ejemplo, con su primer texto sobre Poe (el aparecido en 1852), que tanto le debe a un periodista americano, William Wilberforce Mann, que, entre 1846 y 1856, fue corresponsal en París de *The Southern Literary Messenger,* donde trabajó Poe. Baudelaire, *no sin candoroso* gusto por las ocultaciones, en su correspondencia (en una carta a Maxime Du Camp, del 16 de septiembre de 1852), llama a Wilberforce «el Hombre», sin dar más referencias.

(27) *Todas mis referencias se harán respecto a la edición de 1860, por supuesto.*

lueurs de la nuit, representait la terre, avec ses chagrins et ses tombeaux, situés loin derrière, mais non totalement oubliés, ni hors de la portée de ma vue. L'Océan, avec sa respiration éternelle, mais couvé par un vaste calme, personnifiait mon esprit et l'influence qui le gouvernait alors. Il me semblait que, pour la première fois, je me tenais à distance et en dehors du tumulte de la vie; que le vacarme, la fièvre et la lutte étaient suspendus; qu'un répit était accordé aux secrètes oppressions de mon coeur; un repos férié; une délivrance de tout travail humain. L'esperance qui fleurit dans les chemins de la vie ne contredisait plus la paix que habite dans les tombes, les évolutions de mon intelligence me semblaient aussi infaitables que les cieux, et cependant toutes les inquietudes étaient aplanies par un calme alcyonien; c'était une tranquillité qui semblait le résultat, non pas de l'inertie, mais de l'antagonisme majestueux de forces égales et puissantes; activités infinies, infini repos!»

«O juste, subtil et puissant opium!... tu possèdes les clefs du paradis!...»

¿No pudiera afirmarse que ese texto nos abre las puertas de la gruta del propio texto de Baudelaire?...

El laberinto de la ciudad, el laberinto del dolor, el laberinto del universo, se confunden en la pesadilla y la visión, la soledad y el esplendor de las alucinaciones del opio.

La esperanza de la vida y la muerte de la voluntad que florecen en el paraíso de la farmacia tienen un solo nombre: la experiencia del *viaje* (28). El universo es el paraíso artificial, la alucinación de la materia, el sueño donde habitamos dando vida a la pesadilla de otro cuerpo, del que somos vegetación insomne, actores de una farsa representada ante la indiferencia oceánica de su tejido nervioso dormido en la inexorable oscuridad de una tumba.

Nos creímos dioses, y descubrimos que apenas somos pedazos de caucho agujereado por una jeringuilla, pasto botánico de la quimioterapia. Lo único vivo que hay en nosotros es aquello que no nos pertenece: la agitación ciega de un trozo de carne amoratada por las picaduras de los inyectables.

La experiencia de la droga, pues, antes que nada, es una experiencia filosófica (29), una contemplación del mundo que nos descubre

---

(28) *«... une Iliade de calamités, il est arrivé aux tortures de l'opium...» Les Paradis...; O. C.*, p. 418.

(29) Comenta Baudelaire: *«C'est en 1804 qu'il a fait, pour la première fois connaissance avec l'opium. Huit années se sont écoulées, hereuses et ennoblies par l'étude. Nous sommes maintenant en 1812. Loin, bien loin d'Oxford, à une distance de deux cent cinquante milles, enfermé dans une retraite au fond des montagnes, que fait maintenant notre héros (certes, il mérite bien se titre)? Eh mais! il prend de l'opium! Et quoi encore? Il étudie la métaphysique allemande: il lit Kant, Fichte, Schelling». Paradis...; O. C.*, p. 417.

la máscara vacía del *yo* y el *orden*, la *voluntad* y el *tiempo:* conchas huecas necesitadas de un sueño, un cuerpo en el que encarnar. La droga nos descubre que el infierno de la alucinación se confunde con el infierno exterior a las palabras; ella nos ofrece una multiplicación del tiempo, que implica su desaparición; ella pone de manifiesto que, con nuestra identidad, con la evaporación de la voluntad, se arruinaría el Estado (30).

Así, nuestro *viaje*, nuestro sueño, ofrecen el rostro del paraíso de nuestro deseo: en el cuerpo de la alucinación, el placer se dilata con nuestra imaginación; el cielo, a su vez, es el paraíso de las transformaciones y las analogías: es el cuerpo del cosmos, el sueño de la materia asiste a la dilatación de sus fronteras, al *viaje* que, por eterno, socava la noción de movimiento. Escribe Baudelaire (31):

Cependant se développe cet état mysterieux et temporaire de l'esprit, où la profondeur de la vie, hérissée de ses problèmes multiples, se révèle tout entière dans le spectacle, si naturel et si trivial qu'il soit, qu'on a sous les yeux —où le premier objet venu devient symbole parlant. Fourier et Swedenborg, l'un avec ses analogies, *l'autre avec ses* correspondances, *se sont incarnés dans le végétal et l'animal qui tombent sous votre regard, et, au lieu d'enseigner par la voix, ils vous endoctrinent par la forme et par la couleur. L'intelligence de l'allégorie prend en vous des proportions à vous-même inconnues; nous noterons, en passant, que l'allégorie, ce genre si* spirituel, *que les peintres maladroits nous ont accoutumées à mépriser, mais qui est vraiment l'une des formes primitives et les plus naturelles de la poésie, reprend sa domination légitime dans l'intelligence illuminée par l'avresse. Le haschisch s'étend alors sur toute la vie comme un vernis magique; il la colore en solennité et en éclaire toute la profondeur. Paysages dentelés, horizons fuyants, perspectives de villes blanchies par la lividité cadavéreuse de l'orage ou illuminées par les ardeurs concentrées des soleils couchants —profundeur de l'espace, allégorie de la profundeur tu temps—, la danse, le geste ou la déclamation des comédiens, si vous êtes jeté dans un théâtre— la première phrase venue, si vos yeux tombent sur un livre— tout enfin, l'universalité des êtres se dresse devant vous avec une gloire nouvelle non soupconnée jusqu'alors. La grammaire, l'aride grammaire elle-même, devient quelque chose comme une sorcellerie évocatoire; les mots ressucitent revêtus de chair et d'os, le sustantif, dans sa majesté substantielle, l'adjectif, vêtement transparent qui l'habille et le colore comme*

---

(30) *«Jamais un Etat raisonable ne pourrait subsister avec l'usage du hachish.» Paradis...; O. C.,* p. 342.

(31) *Paradis...; O. C.,* pp. 375 y 376.

un glacis, et le verbe, ange du mouvement, qui donne le branle à la phrase. La musique, autre langue chère aux paresseux ou aux esprits profonds qui cherchent le délassement dans la variété du travail, vous parle de vous-même et vous raconte le poème de votre vie: elle s'incorpore à vous, et vous fondez en elle. Elle parle votre pasion, non pas d'une manière vague et indéfinie, comme elle fait dans vos soirées nonchalantes, un jour d'opéra, mais d'une manière circonstanciée, positive, chaque mouvement du rhythme marquant un mouvement connu de votre âme, chaque note se transformant en mot, et le poème entier entrant dans votre cerveau comme un dictionnaire doué de vie.

Así, nuestro cerebro es ahora el espacio en blanco, la memoria vegetal cuya historia compone un diccionario donde rastreamos tatuajes, marcas, grafías, garabatos, «graffittis», cacofonías, ruidos, mensajes cifrados, que la embriaguez agita al modo de una alegoría que nos ilumina el accidental paisaje de la creación del mundo.

La primera fase, el primer libro, el grito de terror, calcan en el papel en blanco de tiempo la primera piedra: roca y letanía, columnas y diccionarios que posee la totalidad de los signos: libro de los muertos e historia de su desesperación: contabilidad y alucinaciones.

La borrachera, la embriaguez de los lenguajes, origina, *representa*, el teatro del mundo. Y ese viaje origina una gramática del paisaje (tejido de signos donde encontramos los decorados de la representación de nuestra farsa), una economía de los garabatos (tejido de signos y palabras, regidos a través de una economía onírica); ambas duermen en la tumba de la memoria de la especie, y, como fantasmas a los que la luz de la luna llena confiere la efímera vida inorgánica de cuerpos guiados por la fotosíntesis (al ser conducidos por el reverbero de la luz de la luna en los féretros de sus corazones), se ven ocasionalmente agitados en el fondo abisal del océano de nuestra conciencia, al abrigo de las tormentas que pudieran conferirles la ilusión de ser organismos vivos.

No es un azar, sin duda, que Baudelaire comparase las alucinaciones del opio con la tragedia griega. Secretos personajes, en efecto, salen de las aguas del sueño como lívidas sombras que caminan sin vida, pero agitadas por el viaje de un inyectable, desde el fondo del océano hacia las playas de la memoria (32); al igual que Orestes debe re-

(32) Sin duda, el océano ha sido, durante toda la historia de la humanidad, un depositario del secreto destino del cosmos. Su fuerza ciega, desmedida e inútil, encarna la imagen más inmediata de la existencia universal. El océano es la matriz del mundo, y su tumba.

Del mar nacen, asimismo, los sueños que encarnan luego en nuestra civilización: Ulises, Eneas..., el *viaje* y la *fundación;* la tentación del más allá, el origen de la ciudad. Si la

gresar de los confines de la Fócida para saber que su padre ha sido asesinado en un baño por su madre y el amante de ésta, y él debe,

---

Ilíada y la *Eneida* narran el destino trágico de la urbe (su muerte y su fundación), la *Odisea*, como *La isla del tesoro*, nos cuentan la *experiencia* del viaje, la búsqueda de un improbable destino que las aguas del mar borran con su oleaje.

De ahí que, en ocasiones, el océano, asimismo, sea el depositario de la simiente original, la morada donde los héroes y los dioses habitan en la indiferencia de la noche abismal que los ampara de la vida. No es un azar que cuando Lovecraft desea encontrar un espacio donde los dioses primordiales, los dioses idos, las fuerzas del mal, y los perezosos dioses que un día deberán regresar a nuestros corazones en espera del mañana, deba confinarlos, con alarmante frecuencia, en el desierto oceánico. Asimismo, cuando Keaton, en *The Navigator*, imagina una parábola de la creación del mundo, su héroe nace de las aguas... y el dios y nuestra máscara se confunden: ambos tomamos la fisonomía de lo grotesco; el dios es un buzo que debe abandonar el silencio oceánico porque el azar lo privó de una tubería de caucho que le aseguraba la incierta vida de una entrañable marioneta repitiendo los manicomiales gestos de nuestra vida cotidiana; el hombre, sin saberlo, presta su vida y su cuerpo para que el dios pueda existir..., ambos son redimidos del guiñol donde ofician su farsa a través de una fuerza oscura y terminante: el amor de una mujer.

El océano, pues, es el destino del viaje último (y nos afirma la voluntad de la muerte, y el placer de la aventura; el ocaso de la vida, y la única justificación que nos salva del mar del hastío para conducirnos, en el puente de un bergantín pirata, en compañía de los proscritos con quienes navegamos embriagados por el olor del mar, la fragancia de lo desconocido). Condenados a la descreencia de cualquier paraíso, situamos el árbol del bien y del mal (la vegetación, por antonomasia, del edén), el árbol de la sabiduría y el conocimiento, en la estancia vacía de lo ausente, la evocación de lo perdido, la instancia inexorable del recuerdo: memoria y diccionario que posee todos los nombres que cifran el jeroglífico de nuestra vida.

Lovecraft lo sabía bien. En *The Dream-Quest of Unknown Kadath*, Nyarlathotep ilustra a Randolph Carter acerca de la morada de los Grandes Dioses, en cuya búsqueda el aventurero ha empeñado su vida (que, al saber que alguien preguntaba por ellos... «han gruñido mientras bailaban torpemente sus danzas estúpidas al son de las flautas, en el vacío final...»), y, en torno al viaje que debe emprender, le aconseja: «... *no es a través de mares desconocidos por donde debes dirigir tus pasos, sino a través de años desconocidos y pasados, hacia las visiones luminosas de tu infancia, hacia esas vivencias empañadas de sol y de magia que los viejos paisajes despiertan en una mirada joven.*

Pues sabe que tu dura y marmórea ciudad de ensueño no es sino la suma de todo lo que has visto y amado de tu infancia. Está formada con el esplendor de los puntiagudos tejados de Boston y las ventanas de poniente encendidas por los últimos rayos de sol; con la frangancia de las flores del Common, la inmensa cúpula erguida en lo alto de la cuesta, y el laberinto de buhardillas y chimeneas que se alzan en el valle violáceo donde el Charles discurre perezosamente por debajo de los innumerables puentes. Todas estas cosas contemplaste, Randolph Carter, cuando tu nodriza te sacó a pasear por primera vez un día de primavera, y será lo último que verás con ojos de nostalgia y de amor. Y tiene también la imagen de Salem y su historia sombría; y la de la espectral Marblehead que escaló rocosos precipicios en los siglos del pasado; y el esplendor glorioso de las torres de Salem y de los campanarios que se ven a lo lejos desde los prados de Marblehead y desde el puerto tras el cual se pone siempre el sol.

Y la ciudad de tu sueño está hecha de la fantástica y señorial Providence con sus siete colinas en torno al puerto azul, con sus terrazas de césped que conducen a campanarios y ciudadelas de una antigüedad viva aún; y de Newport, que se eleva fantasmal desde su escollera. Y de Arkham también, con sus techumbres invadidas por el musgo, y sus praderas ondulantes y rocosas. Y de la antediluviana Kinsport, blanqueada por los años, ciudad de innumerables chimeneas y muelles desiertos y buhardillas torcidas; y de la maravilla de sus acantilados sobre el mar, y del océano cubierto de brumas lechosas en cuyas aguas se mecen las boyas tintineantes.

En tu ciudad están los fríos valles de Concord, los empedrados callejones de Portsmouth, los caminos rústicos y umbríos de New Hampshire, cuyos olmos gigantescos casi ocultan las blancas paredes de las viejas granjas y las caídas techumbres de los pozos. Están los muelles salitrosos de Gloucester y los mimbrales de Truro azotados por el viento. Están los paisajes con pueblecitos lejanos y torres de campanario, y los montes que se alzan tras las colinas a lo largo de la Costa del Norte, y las sosegadas laderas rocosas y las

obedeciendo a una fuerza no menos oscura, ciega y asesina, cumplir su destino y, así, ganar para sus brazos y su corazón la mancha de la sangre derramada.

☆

Sí, la memoria es un cementerio de signos donde yacen los restos que, a nuestro pesar, en la indiferencia de los organismos vegetales, los aluviones del tiempo amontonan en las capas geológicas de un cuerpo inanimado. Al anochecer, los recuerdos salen de sus ataúdes y, alzándose en la noche del tiempo, los contemplamos, aterrados, buscándonos como quien anhela un rostro que nunca nos abandonó en las noches de tormenta porque él fue culpable de nuestra ruina; como vampiros que una noche de luna llena revolotean tras las ventanas de nuestra habitación, esperando el momento en que una ráfaga de viento fuerce los postigos para poder volar hacia nuestro lecho y así saciar su sed de sangre en nuestro cuerpo, de igual modo los recuerdos nos poseen y, tras varias noches de anónimo placer que las bestias satisfacen en nuestra carne, cuando ya las arterias han sido vaciadas, la piel ha cobrado la lividez noctámbula del cadáver y somos felices junto al conde Drácula en el exilio de una noche eterna, ellos nos abandonan, caídos en la amargura de la soledad.

No en vano Baudelaire habla de sus diálogos con el diablo («Deux superbes Satans et une Diablesse...») (33), y transcribe su encuentro en estos términos: *Il me regarda avec ses yeux inconsolablement navrés, d'où s'écoulait une insidieuse ivresse, et il me dit d'une voix chantante: Si tu veux, si tu veux, je te ferai le seigneur des âmes, et tu seras le maître de la matière vivante, plus encore que le sculpteur peut l'être de l'argile; et tu connaîtras le plaisir, sans cesse renaissant, de sortir de toi-même pour t'oublier dans autrui, et d'attirer les autres âmes jusqu'à les confrondre avec la tienne.*

Et je lui répondis: Gran merci! je n'ai que faire de cette pacotille d'êtres qui, sans doute, ne valent pas mieux que mon pauvre moi. Bien

---

cabañas bajas cubiertas de hiedra, construidas al socaire de los enormes farallones que se elevan en la región septentrional de Rhode Island. Están el olor a mar, la fragancia de los campos, el hechizo de los bosques oscuros y la alegría de los huertos y jardines al amanecer. Todas estas cosas, Randolph Carter, son tu ciudad; porque todas ellas son tu mismo ser. Nueva Inglaterra te ha dado la vida y ha derramado en tu espíritu un límpido encanto que no puede perecer. Este encanto, moldeado, cristalizado y bruñido por los años de recuerdos y de ensueños constituye la misma esencia de tus maravillosas terrazas y tus puestas de sol. Y para encontrar ese antepecho de mármol ornado de extraños jarrones y balaustradas esculpidas, y para descender finalmente por esas escalinatas deslumbrantes hasta las plazas anchísimas y las fuentes prismáticas de tu ciudad, sólo necesitas retroceder a los pensamientos y visiones de tu juventud llena de anhelos.»

¡Cómo hubiese comprendido Baudelaire a Lovecraft!...

(33) *Le Spleen de Paris* (que citaré siempre por la edición de 1869); *O. C.*, p. 259.

que j'aie quelque honte à me souvenir, je ne veux rien oublier...» (34).

Como el San Antonio de Flaubert, Baudelaire debe enfrentarse a la tentación del abismo, la caída en el infierno esquizofrénico de la materia. Pero, parece advertirnos, somos carne de palabras, encarnaciones del verbo; de nosotros, apenas queda un rastro de ausencia, el melancólico grito de placer o espanto de los cuerpos al ser poseídos por el recuerdo.

Sólo una razón justificó nuestra vida: el amor errante y perdido de Calipso, la frivolidad solitaria de Diana, el artificio deseado de Lily Langtry (35). Ellas animaron *ce malheur de ne pouvoir être seul...* (36); ellas hicieron crecer la selva de la fecundación, el árbol sagrado de las pasiones, al que, como los sacerdotes del bosque de Nemi, alimentamos con el sacrificio ritual de nuestra vida (37). Pero ya los dioses sólo viven en el exilio, esperando el día en que tengamos la osadía de hacerlos renacer en nuestra carne, confundidos con un accidente mineral.

Así, nosotros, los hombres, hemos descendido a la categoría de locos artificiales (programada nuestra memoria magnética con las tecnologías del confort serializado, la publicidad subliminal) y las deseadas inmortales de otro tiempo han pasado a decorar, en horripilantes vaciados de escayola maquillada con despojos, sangre humana vendida a la usura de las letras de cambio, los templos sagrados de nuestra historia, el supermercado, el escaparate.

Baudelaire nos hace asistir al irónico destino del tiempo contemporáneo, su gloria y su derrota (38): *Aux pieds d'une colossale Vénus, un de ces fous artificiels un de ces bouffons volontaires chargés de faire rire les rois quand le Remords ou l'Ennui les obsède, affublé d'un costume éclatant et ridicule, coiffé de cornes et de sonnettes, tout*

---

(34) *Le Spleen...; O. C.*, p. 260.

(35) Las diosas han caído del Olimpo en el cabaret (aunque, en el fondo, la morada de los dioses siempre tuvo algo de burdel ambulante, como pusieron de manifiesto las más bajas disputas a que se entregaron, sin pudor, los viejos libertinos). La miseria de los dioses tampoco conoce límite: para existir, deben refugiarse, como los hombres, en las madrigueras del aire acondicionado, y alimentarse con la bazofia del plato combinado. De ahí que Lily Langtry, la Diana contemporánea en un filme de John Huston, *The Life and Time of judge Roy Bean*, deba residir en el exilio sin fin de la *tournée* de un café cantante. Bean, Acteón, el *voyeur* contemporáneo, paga con su vida el acto de *mirar*, la *contemplación* que, al mismo tiempo, confiere la vida y la muerte; sólo por encontrar a Lily Langtry merecerá la pena vivir, pero ese encuentro se confundirá con la muerte.

Sobre las relaciones entre la obra de Huston y el mito de Acteón y Diana publiqué en *Informaciones* un texto luego recogido en mi libro *Memorial de un fracaso.*

(36) *Le Spleen...; O. C.*, p. 264.

(37) Frazer nos recuerda que somos como mitos errantes, perdidos en un bosque; gastamos la vida buscando algo que sólo estaba en nuestro cuerpo, y, al morir, sólo queda de nosotros aquello que nunca fue nuestro. los rastros que, en nuestro sonambulismo, dejamos en las calles donde nos arruinamos minuciosamente, a la búsqueda de lo único que justificó nuestra vida, y sólo conocemos a través de su ausencia: Calipso, Diana, Lily Langtry.

(38) *Le Spleen...; O. C.*, p. 237.

ramassé contre le piédestal, lève des yeux pleins de larmes vers l'immortelle Déesse.

Et ses yeux disent: —Je suis le dernier et le plus solitaire des humains, privé d'amour et d'amitié, et bien inférieur en cela au plus imparfait des animaux. Cependant je suis fait, moi aussi, pour comprender et sentir l'immortelle Beauté! Ah¡ Déesse! ayez pitié de ma tristesse et de mon délire!

Mais l'implacable Vénus regarde au loin je ne sais quoi avec ses yeux de marbre.

Una voz nos susurra que somos como dioses, y nuestro deseo así lo afirma; pero el hastío y las horas idas nos recuerdan que somos dioses, sí, pero de cartón; figuras vaciadas por el tiempo y luego condenadas al acto vegetal de la conciencia, esa mirada que nos descubre el hueco que nuestra carne no consigue taponar cuando una hemorragia abre la piel y contemplamos una estancia vacía.

La obra póstuma de Marcel Duchamp (39) nos ayuda a comprender al loco de Baudelaire, y en él advertimos una alegoría de las alegorías, un reflejo irónico y paródico que encarna nuestro destino, y el destino de aquel otro cuerpo del que nosotros éramos flora insomne de una de sus pesadillas, los accidentes, las conchas huecas que, perdidas en el silencio abisal de un océano ciego e indiferente, tras una noche tormentosa, son arrojadas a las playas solitarias del olvido.

Duchamp nos hace *contemplar* el *paisaje* en penumbra donde un cuerpo de mujer (el rostro fecundable, la cavidad donde se guardan las semillas, la tierra donde cae la simiente y nos hace asistir a la función clorofílica del placer) nos atrae con la misteriosa incertidumbre de su rostro velado. Pero de ella nada sabemos, si vive o muere. Será imposible discernir si contemplamos un cadáver o asistimos a la provocación de la frivolidad solitaria; ella es el monumento de la voluptuosidad en el desierto.

La serenidad indiferente de ese cuerpo nos seduce con la equívoca atracción, con la turbia e inexorable tentación de un sueño. Podríamos amar a esa mujer, pero quizá encontrásemos en nuestros brazos, al

---

(39) Esta obra póstuma se titula *Etant donnés: 1.º La Chote d'eau, 2.º Le Gaz d'éclairage*, y se encuentra en el Museo de Filadelfia, junto a la sala de la *Mariée mis a nu par ses celibataires*. El visitante llega al recinto y sólo puede contemplar una vieja puerta de madera raída por los años. Al acercarse, descubre un orificio, una modesta ranura..., se acerca la mirada, y, entonces, se contempla la otra cara de la representación. El objeto artístico convierte al visitante en *voyeur*, que espía el nacimiento de la obra: somos Acteón que contempla el cuadro donde se narra el mito del baño de Diana.

Por otra parte, la obra es un atentado contra la noción de reproducción artística. Duchamp la concibió de modo que fuese *única, intrasferible;* sólo es posible su contemplación viajando hasta Filadelfia. Duchamp nos recuerda, una vez más, que el arte es una experiencia personal, un riesgo único, corporal, que no admite multiplicación seriada, el confort de la aventura pagada en cómodos plazos. En el fondo, comentaba Godard, sólo se trata de amar o morir.

oler la tibia cabellera y recostar su cabeza en nuestro pecho, la calavera sonriente de la muerte.

Hemos sido abandonados ante un paisaje original, y todo (la luminosa presencia de un estanque, la fragancia de los colores) pudiera conducirnos a la creencia de un reecuentro con alguien o algo que conocimos en otro tiempo y ahora cobra ante nosotros el carácter de un encuentro fortuito que el cuerpo de esa mujer cubre con el manto lúgubre de la incertidumbre. Asistimos al baño de Diana, pero la soledad del paraje, el silencio del acto mismo de mirar, nos hiela la sangre; como condenados a quienes el reloj advierte que ha llegado su hora, sabemos que debe cumplirse nuestro destino, y Acteón debe ser despedazado en nuestra carne por los perros de caza.

Duchamp concibe una alegoría de la creación (del nacimiento del arte y del nacimiento del mundo). Allí, en su obra, tan sólo una certidumbre nos asalta: la ausencia de razón que confiera *vida* a la representación; asistimos a la evidencia del texto de una carta robada que, sin embargo, posee el código, el alfabeto, que nos ayude a resolver el jeroglífico del mensaje cifrado de la obra, de la creación. Duchamp nos propone un acertijo, una jugada posible: no hay misterio; la noche de las estrellas nos *revela* la partida del cosmos: la estancia velada está vacía; el arte, la ficción, somos nosotros. No hay *sentido* para la obra: sólo existe la *repetición* de sentidos que nosotros encarnamos (piezas de una partida de ajedrez que desconocen la mano que las mueve) y el arte nos ayuda a conocer (al enfrentarnos a un espejo que desvela nuestros rostros, rastros de otras partidas ya jugadas, y que, al menos, nos advierte del placer del juego). Ausente la única razón (inexistente) que pudiera conferir vida a la representación (que Duchamp nos propone, no sin ironía, y nosotros encarnamos, al descubrir en ella nuestro destino, nada más cierto: asistimos al esplendor de la muerte multiplicándose en la obra, en nosotros, originando el paródico destino de una caligrafía que tacha nuestra historia y nos confiere la vida de bausanes que, en lo inexorable de un accidente, cobran la fisonomía del mito, al que ellos entregan sin medida, como pago por la ilusión de la vida, por unas horas, en un oscuro tobogán de barraca de feria, el vaciado de sus venas, el riego de su sangre derramada en una estancia vacía y polvorienta.

Allí nos espera la muerte (40). Muerte es todo lo que vemos (41),

---

(40) Y no, vuelvo a repetir, como escriben algunos exegetas de Baudelaire, «la *conciencia* de la muerte»... Porque, nada más cierto: no fuimos dueños de nuestro destino, y sólo el sonambulismo y la ficción del arte explican el camino incierto que recorrimos hasta ese lívido paisaje donde nos convertimos en figuras de un cuadro que alguien dibuja y alguien, en el interior de un museo, contempla, descubriendo, en los colores que dibujan *mi* rostro, la máscara de su fisonomía.

(41) Heráclito, por supuesto.

y nosotros somos los hijos de esa pesadilla. Allí, no olvidamos, no, que somos Acteón, o Ulises, que en nosotros cumplen su destino: la muerte viene para siempre, sí, pero no la tememos; nosotros mismos somos un rostro fugaz del rostro eterno de la muerte, errante en el cosmos como las imprecisas nubes de placton vagan en el océano; pero nuestro deseo viste su rostro amortajado con las frondas de lo ausente, el fasto vegetal de un sueño en el que navegamos rumbo hacia mares desconocidos donde, al atardecer, el vinoso horizonte se cubre con los malvas que el ocaso y la bruma que nace de las aguas emborronan con suavidad, hasta que los rojos y rosas del atardecer se han hundido en la negra noche (42).

JUAN PEDRO QUIÑONERO

Urbanización Fuensanta
Edificio ARIES. MOSTOLES

(42) No hay destino, ni sentido (nociones que alimentan el mesianismo espiritualista); sólo colores, variaciones de luz, analogías minerales y vegetales.

AÑO TRAS AÑO

No recuerdo todo muy bien, y para hablar de esto debo hacer el esfuerzo de vencer yo mismo mi propia sospecha de mentir. Saber hasta qué punto digo la verdad, qué riesgos puedo correr al convertir esta pequeña historia en engaño y cuáles otros al intentar huir de ese engaño, son cosas que no puedo determinar. Lo único posible es hablar en voz alta con la certeza de no modificar nada. Ni siquiera de encontrar alivio a mi duda. Durante años he dependido de ella y me ha hecho perder la paz de la cronología; fuera de sus límites, el tiempo se convirtió en un acto continuo, siempre exactamente igual. Yo no puedo decir de qué año a qué año y cuántas veces he recorrido el pasillo de la casa de mi abuela, ni cuándo comenzó esta pesadilla de estar entrando por él; menos aún cuándo terminará.

La mentira de mis palabras sería que ellas pretendieran hablar de mi abuela; apenas intentaré hablar de su casa, de su pasillo, de su sombra y, claro está, de mí. Del hombre que yo veo, que no puedo dejar de ver, de lo único que sé de él, y ya no me importa si falso o verdadero.

¡Oh Dios! Si todo fuera sencillamente proporcionado a mis fuerzas, podría como todos, como yo me imagino desde la cama, desde mi oficina, desde la mesa del restaurante, detestándolos y admirándolos, que todos pueden. A lo sumo, que todos, mal que bien, pueden. Pero yo hablo y siento que cualquiera tiene derecho a decirme: usted miente; mientras yo apenas lo sospecho. Entonces, ¿qué afirmar de ella sin arriesgarme a ser un impostor? Para ellos sus abuelas son un pedazo de familia, y aunque a nuestras edades suelen estar muertas y ellos tampoco han de llevarles flores, saben que descansan en paz. Se les nota en la cara que lo saben; yo se los noto. Por eso pueden. Un buen día Lisandro, mi cuñado, volverá del estudio y comentará como si nada «están demoliendo la casa de abuela». De abuela, dice él. A Mirta, su mujer, mi hermana, le parece normal gritar desde la cocina «tráeme las tijeras que están en la caja de abuelita». Dan testimonio de ella, de su vida y de su muerte con una natural simultaneidad que a mí me confunde, con una inocente falta de cronología que a mí me aterra. Pero ¿quién da testimonio de mi esfuerzo, de mi cuerpo, entrando año tras año por el pasillo hasta llegar a la casa de la abuela, convertida por mi cansancio

en una piedra inmóvil, piramidal, que yo debo sostener porque es mi historia, y soportar al hombre que la construye, porque soy yo, andando, moviéndome, tocando con la punta de los dedos los ángulos de la piedra para descubrir una grieta donde hundirme y resbalar inerte hasta el final, allá donde la abuela debe estar esperándome para jugar con el hombre y la piedra a calzar uno dentro de otra, livianos entre ambos, pequeños como una caja de fósforos, útiles como una caja de fósforos y metérmelos en un bolsillo sin vergüenza?

Entro con mi camisa de solterón, con mi traje oliendo a papelera, con mi sombrero respetuoso, con mis guantes de piel de chancho, porque no voy a tocarla. Entro como un novio que conoce el rechazo como castigo, para probarle más fidelidad que nadie, aunque yo sea quien menos derecho tiene a su memoria. Yo que no la velo, que la desentierro cada noche sin importarme de su alma, que no recuerdo su fruta preferida, ni las venas de sus manos azules. Entro por el pasillo de su casa a la hora de la siesta, cuando aún persiste el gusto del aceite y el ajo, porque quiero verle la cara y sorprenderle un mínimo gesto de nostalgia agriándole el carácter justo hasta los ochenta y cuatro años, sin tregua. Pero no, mi abuela vino, sonrió con resignación y tuvo tantos hijos como quiso; y de sus hijos vengo yo, sin ocultarme nada, como si me hubiese parido sin intermediarios, como si fuera a seguir pariendo las sombras que intento disimular, torpemente, bajo su sonrisa que ahora es un alarde a su derecho a quedarse al final del pasillo, quieta y consciente del tiempo de quietud, haciéndome ir sonámbulo hacia ella.

Cuándo comencé a quererla fuera del sosegante ámbito familiar, no lo sé. Mi abuela tampoco es mi infancia, esa zona donde proyectamos la ternura a falta de pequeñas ternuras futuras. No es el bolsillo mágico donde la pelusa y los dulces nos redimen del crecimiento; su baúl no se salvó de ningún naufragio en una travesía aventurera, no es un cofre. Yo supe siempre qué guardaba: sólo pedazos de algo sin gloria y sin esa medida de fracaso necesaria para intuir una gran ambición. Ella es la mujer insignificante que cualquiera puede desmentirme al no reparar que yo pienso su ausencia cotidiana, de la que cualquiera me cuenta, con tono de alquimista, que su cuerpo fue achicándose en pocos meses. Como una pasita, decían, y lograban asquearme con ese modo de hablar de la abuela. Gorrioncito. Tan quietita. Tan de perfil en su pirámide. Pequeña pasa con las piernas abiertas, largándonos uno detrás de otro, sin hombre, sin sangre. En seco. Pariéndome hacia ella y no hacia el mundo de la familia que la guarda en paz, en legítimo triunfo sobre mí, como si yo la hubiese abandonado en la muerte por culpa de estar entrando en el pasillo

para llegar a su casa y encontrarme con la abuela. En el patio, al sol, frente a frente las sillas de paja y no sentir las moscas andando por la piel que ya no se irrita. Por culpa de hurgar para enterarme de qué diablos se resigna su sonrisa; esa calma, decían ellos, casi santa. Esa impunidad para esbozar un secreto que me ha hecho esperar durante años algo más, algo reservado exclusivamente para mí, algo que no me dio cuando era niño, ni después, cuando ya no nos dejaban a solas por miedo a esa complicidad con la muerte que a veces tenía su mirada, y había que hacerle compañía, también, a la idea de que había empezado a morir.

Es como si esperara un mueble con llave en una casa que ya no existe porque nunca intenté abrir, o como hacer equilibrio de pie en un triciclo que ya no existe porque nunca tuve coraje. Es como si esperara dudar de su muerte. Si su muerte sólo fuera un fantasma, correría despavorido hacia la calle, abrazaría a Lisandro, lloraría en las rodillas de mi hermana o inventaría una historia limpiamente falsa, como un cuento para mis sobrinos.

Pero la abuela está tangiblemente muerta, de pie entre las moscas me mira girar entre mis dedos el sombrero. Ella está quieta y no me asusta, no es una aparición: tiene piedad para mi pesadilla. Está para que yo vaya a su encuentro, para que avance por el pasillo hasta oírla decir que no, que no voy a terminar retrocediendo, empujando el vacío con mi espalda, como una rata, año tras año.

CRISTINA GRISOLIA

Liechtensteinstrasse 81/II/3.
1090 Wien (AUSTRIA).

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas

LA FUNDAMENTACION DEL ACTO CREADOR EN VICENTE HUIDOBRO *

El problema que ahora nos preocupa podría resumirse en tres preguntas:

I) ¿Cuáles son las grandes concepciones de la época que se reflejan en el creacionismo de Huidobro?

II) ¿Qué es un «poema creado»?

III) ¿Cuáles son los supuestos que posibilitan la creación poética en el sentido que la entiende Vicente Huidobro?

I. LAS GRANDES CONCEPCIONES DE LA EPOCA

Hacia 1916, cuando Vicente Huidobro comienza a redactar sus famosos *Manifiestos* del creacionismo, se van a producir algunos acontecimientos culturales que son dignos de anotar a fin de obtener una mejor perspectiva de nuestro problema.

1) *Modernismo*

En primer lugar, dentro de la poesía hispanoamericana se da un hecho esencial: Rubén Darío y el modernismo que ya ha logrado imponerse y que ahora comienza a ser superado. Con Darío se impone la intuición emocional de la «atmósfera». No se canta a un objeto. Por el contrario, se procura intuir y estructurar las sensaciones y emociones que traducen la atmósfera que rodea a los objetos. El poeta modernista trasciende los objetos de su inspiración y lanza sus ensueños hacia la inmensidad sugerida por la atmósfera que envuelve a esos mismos objetos. Tomemos, por ejemplo, *Era un aire suave,* de Darío:

* Conferencia pronunciada en la Escuela de Graduados de la Universidad de Toronto el 6 de marzo de 1975.

Era un aire suave, de pausados giros;
el hada Harmonía rimaba sus vuelos,
e iban frases vagas y tenues suspiros
entre los sollozos de los violoncelos
....
¿Fué acaso en el Norte o en el Mediodía?
Yo el tiempo y el día y el país ignoro;
pero sé que Eulalia ríe todavía,
¡y es cruel y eterna su risa de oro!

Sin realizar un esfuerzo crítico muy especial, vemos aquí que la atmósfera de «aire suave» es la que pone en movimiento a nuestra imaginación y la impulsa a trascender sus límites, la va obligando poco a poco a deslizarse fuera de sí misma hasta hacerla llegar a un país ignoto de vagos recuerdos.

Dicho de otro modo: al ser activados por el objeto de la inspiración, los materiales del inconsciente se transparentan en la conciencia, creando así una atmósfera pletórica de signos emotivos que serán los que determinan el camino de la *trascendencia,* de la elevación hacia lo infinito.

Ahora bien, es conocida la influencia que tuvo el Modernismo sobre el joven Huidobro, quien hasta el final de su vida mantuvo una inquebrantable admiración por Darío. Precisamente, en su poema *Apoteosis,* Huidobro nos transmite este movimiento de trascendencia tan característico de la atmósfera del poema modernista. Dicho poema fue escrito para celebrar la visita de Darío a Chile y dice en un pasaje:

Heraldo del alba de un nuevo jardín,
Príncipe del ritmo, amante del arcano,
Viniste en el cisne del rey Lohengrín,
La luz en la mente, la lira en la mano.

Oyendo tus versos de rítmico ensueño,
Mirando tus cisnes, blancos alabastros,
Sentíme invadido de un místico sueño;
Te vía cruzar persiguiendo los astros.

Icaro impotente rugía de ira,
El águila al verte paraba su vuelo,
Y en tanto cantabas, en torno a tu lira
Un meeting de estrellas te oía en el cielo.

Esta influencia del Modernismo va a persistir en Huidobro hasta mucho más adelante, cuando en 1926 escribe su célebre poema *Pasión, pasión y muerte:*

Como tú, Señor, tengo los brazos abiertos aguardándola a ella.
Así lo he prometido y me fatigan tantos siglos de espera.

Se me caen los brazos como aspas rotas sobre la tierra.
¿No podrías, Señor, adelantar la fecha?

Señor, en la noche de tu cielo ha pasado un aerolito
Llevándose un voto suyo y su mirada al fondo del infinito.
Hasta el fin de los siglos seguirá rodando nuestro anhelo allí
[escrito.

Si la atmósfera de movimiento trascendente es una característica del Modernismo —característica por lo demás heredada del romanticismo— esto indica que Huidobro, para superar ese estadio poético, debía necesariamente enfatizar el otro extremo: la *inmanencia.* Ahora bien, llevando esta idea hasta sus últimas consecuencias, como pudiera haberlo hecho Spinoza, podríamos decir que el fondo mismo de la inmanencia es la *autosuficiencia.* De aquí la famosa definición de Spinoza que fija la inmanencia de la sustancia:

> Por substancia entiendo lo que es en sí y se concibe por sí, es decir, aquello cuya idea puede ser formada independientemente de toda otra idea *(Etica I,* Def. 1).

Huidobro, por su parte, va a proyectar esta idea sobre la materia poética, llegando así a afirmar la autosuficiencia de la imagen poética. Para él la imagen será una estructura autosuficiente que no necesita de ningún objeto real para existir y tener validez. Con frecuencia mencionaremos su imagen «horizonte cuadrado». Pues bien, si el horizonte guarda alguna relación con la realidad, debe ser un «horizonte redondo». Pero si no la guarda y es imagen autosuficiente, entonces el «horizonte cuadrado» tiene más realidad poética que el «horizonte redondo».

2) *Psicoanálisis*

En segundo lugar, además de su posición frente al Modernismo, Huidobro va a tomar posición frente a otro de los grandes acontecimientos culturales de su época: Freud y el psicoanálisis con su noción del inconsciente y sus mecanismos psíquicos y automatismos. Más concretamente aún, Huidobro va a ser influido por el postulado psicoanalítico que afirma que dentro del inconsciente pierden su validez el principio de contradicción y el orden de las secuencias del espacio y del tiempo. Como ejemplo, voy a citar un sueño que tuve hace días

y que guarda una extraña similitud con la imagen huidobriana de «horizonte cuadrado»: Voy en una embarcación acompañado de un hombre que no puedo ver pero que sé que está presente. Navegamos por mar abierto. De pronto llegamos a un grupo de tres islas y desembarcamos en una de ellas. Hay allí un pequeño promontorio desde el cual se observa la inmensidad del océano azul. Vuelvo mi mirada hacia mi acompañante pero éste continúa siendo invisible. Sobre el promontorio veo dos árboles. Uno da la impresión de tener frutos semejantes a las mazorcas de maíz. El otro árbol tiene hojas solamente, pero éstas están divididas geométricamente en dos secciones: a un lado hojas de color amarillo dorado; al otro, hojas de color café rojizo. Quedo asombrado con esta escena. Luego, sin saber cómo y por qué, volvemos a tomar la embarcación e inmediatamente llegamos a un puerto que tiene una bahía muy pequeña y que está encerrada por murallones que convierten al puerto en un perfecto cuadrado. Con sorpresa me doy cuenta entonces que el océano inmenso y las tres islas están encerradas dentro de ese cuadrado.

Cito este sueño no para interpretarlo, sino simplemente para señalar su analogía con los puntos que va a tocar Huidobro:

a) Hay aquí algo redondo (la inmensidad del mar) que queda finalmente reducida a algo cuadrado (la bahía del puerto).

b) Hay algo que existe y no existe al mismo tiempo (el hombre que me acompaña).

c) Prácticamente no hay distancia entre un punto (las islas) y otro (el puerto). Mejor dicho, esa distancia es enorme y nula al mismo tiempo.

d) Prácticamente no hay diferencia de tiempo al viajar de un lugar a otro. Los momentos son simultáneos.

Pero en este sueño, si nos fijamos bien, las imágenes se constelan alrededor de centros gravitatorios arquetípicos: El mar, imagen tradicional del inconsciente. Dos hombres, yo y mi sombra. Una embarcación, símbolo del viaje hacia las profundidades del alma. Tres islas, reflejo de una trinidad o de una preocupación religiosa. Dos árboles, uno con las mazorcas de la vida, vida que se desarrolla según los contrarios, simbolizados por las hojas de dos colores del otro árbol. Un cuadrado que simboliza la totalidad que debe alcanzar la psique en su desarrollo.

Ahora bien, en la poesía huidobriana los centros gravitatorios o no tienen función o bien su función es secundaria. Lo importante es la creación pura de la imagen. Es decir, lo importante para el poeta es crear la imagen en su estado previo a la ordenación que le da la

conciencia, pues lo que hace la conciencia no es otra cosa que ordenar las imágenes según estructuras preestablecidas que reproducen por analogía el orden cósmico. Huidobro comprendía muy bien el peligro que, para la poesía, representaba la conciencia racionalizadora. Veremos más adelante que el mismo Huidobro no pudo librarse completamente de este peligro, pues la conciencia toma su inspiración de los objetos, los cuenta con la matemática o los canta con la poesía, pero, en todo caso, impulsa a sus imágenes a formar un todo ordenado, como lo es una ecuación o un poema romántico.

Visualizando la posición de Huidobro en un plano más profundo, podríamos decir que nuestro poeta trata de situar sus imágenes, no en el plano de nuestro mundo presente, sino en un plano que correspondería analógicamente al estadio en que se encontraban las cosas en el caos, en la matriz abisal donde dormían las cosas en el transcurso de la noche primordial de la creación. Por esto, Huidobro al señalar la misión creativa del hombre dice, en su Manifiesto titulado *La creación pura:*

> El hombre nunca estuvo más cerca de la Naturaleza que ahora que ya no busca imitarla en sus apariencias, sino hacer lo mismo que ella, imitándola en el plano de sus leyes constructivas, en la realización de un todo, en el mecanismo de la producción de nuevas formas.

Si todo esto que acabamos de decir es cierto, la imagen poética preconizada por Huidobro se acunaría en la matriz del inconsciente y el esfuerzo que realizaría el poeta para relacionarse con el inconsciente sería otro movimiento conducente a la inmanencia.

Ahora bien, un doble movimiento hacia la inmanencia —su reacción contra la trascendencia manifestada en los modernistas y su intento de fundamentar la imagen poética sobre la matriz misteriosa del inconsciente— podría conducir inevitablemente a Huidobro a postular una poesía totalmente hermética cuya comunicación sería imposible. Era, pues, necesario relacionar de algún modo la imagen con la conciencia del poeta y del lector, hacerla emerger hacia una zona más luminosa.

3) *La evolución creadora*

Va a ser otra concepción que flotaba en el ambiente espiritual de esa época la que va a ayudar a Huidobro a escaparse de este callejón sin salida. La idea de la evolución creadora, puesta en moda por Berg-

son en 1907, alcanzó en esos años una influencia de la cual Huidobro no podía evadirse.

Más tarde, en 1916, Samuel Alexander pronunció en la Universidad de Glasgow sus famosas conferencias sobre espacio, tiempo y divinidad. En ellas, el filósofo australiano sostenía que de la matriz primordial espacio-tiempo iban emergiendo nuevas formas de realidad cada vez más complejas. De dicha matriz emergía la materia. De la materia, la vida. De la vida, la conciencia. De la conciencia, el espíritu. Y del espíritu, la divinidad. La divinidad no era la creadora del mundo, sino, al revés, era ésta el último producto de una evolución emergente.

Estas modalidades del evolucionismo obtuvieron, pues, mucho éxito y más tarde, con otros matices, fueron reelaboradas por Teilhard de Chardin.

La Naturaleza se presentaba así como una matriz creativa, como un proceso dinámico, como duración pura. La idea fue recogida por Huidobro —repetimos— cuando dijo: «El hombre nunca estuvo más cerca de la naturaleza que ahora que ya no busca imitarla en sus apariencias, sino hacer lo mismo que ella, imitándola en el plano de sus leyes constructivas, en la realización de un todo, en el mecanismo de la producción de nuevas formas».

II. EL POEMA CREADO

Estas tres grandes influencias que acabamos de señalar van a arrojar alguna luz sobre la teoría huidobriana del poema creado.

En su Manifiesto titulado *El creacionismo,* dice Huidobro:

> El hombre ya ha inventado toda una fauna nueva que anda, vuela, nada, y llena la tierra, el espacio y los mares con sus galopes desenfrenados, con sus gritos y sus gemidos. Lo realizado en la mecánica también se ha hecho en la poesía. Os diré qué entiendo por poema creado. Es un poema en el que cada parte constitutiva, y todo el conjunto, muestra un hecho nuevo, independiente del mundo externo, desligado de cualquiera otra realidad que no sea la propia, pues toma su puesto en el mundo como un fenómeno singular, aparte y distinto de los demás fenómenos.

Esto que acabamos de citar hay que entenderlo, sin embargo, dentro de sus justos límites: no se trata aquí de crear un poema que sea algo así como un delirio psicótico, puesto que entonces el poema sería el producto de un loco y no de un poeta. Más adelante veremos

cómo Huidobro salva esta dificultad con su teoría de la «superconciencia poética». Al revés, se trata aquí de imitar la Naturaleza, pero imitarla en sus procesos internos y no en sus apariencias.

Como ejemplo de imagen creada hemos citado ya la de «horizonte cuadrado». En el Manifiesto que citamos ahora, Huidobro agrega otros ejemplos: «Los lingotes de la tempestad», «La noche está de sombrero». Todas estas imágenes tienen algo en común: en ellas la imaginación une dos elementos contrarios y los concilia unificándolos dentro de la matriz creativa del inconsciente. Los lingotes, en general, representan el mundo ordenado y previsible del buen burgués que es precisamente el hombre que se resguarda contra las tempestades de la vida. Pero en la imagen creada, estas dos instancias contradictorias aparecen unificadas en otro plano —el plano de lo maravilloso— muy distinto del plano de nuestra vida cotidiana.

Pero mucho más interesante que repetir estos ejemplos sería aplicar las grandes influencias sufridas por Huidobro a la interpretación de un largo pasaje —aparentemente incomprensible— del más importante de sus poemas. Me refiero a *Altazor* (1931), un poema de largo aliento, donde Huidobro intenta darnos una síntesis de su posición frente a la vida y a la poesía.

Este poema que ha sido maltratado por los críticos al juzgarlo como el poema anticreacionista por excelencia (¡), es explicado por Braulio Arenas con estas atinadas palabras:

> *Altazor* es un largo poema. La técnica de los poemas de gran extensión supone complicados problemas para los autores. Generalmente la poesía lírica se expresa en un corto texto, no más allá de lo que un lector medio alcanza a leer inmediatamente. Para conseguir la identidad de un poema largo (no nos referimos a un poema corto alargado artificialmente) se requiere prestar al poema una espina dorsal que lo mantenga en pie naturalmente y no por la ley de la inercia. Se requiere, además, una arquitectura que le preste su contenido. En el caso de *Altazor,* esta espina dorsal es la historia, contada en siete cantos, de la palabra humana vuelta verbo poético. De ahí el desarticulado final, con frases rotas y palabras de confusa algarabía, pues consideraba Huidobro que la poesía iba a cumplir su carrera como el sol, que se destroza en mil fragmentos de luz sobre el horizonte de la tarde. *(Prólogo a las Obras completas de Vicente Huidobro.)*

Es precisamente el momento inmediatamente anterior a ese final de palabras de confusa algarabía al que quisiera referirme para así analizar los mecanismos que impulsan a la creación huidobriana.

En efecto, hacia el fin de *Altazor* (Canto V), Huidobro recurre a la asociación automática de palabras puesta en movimiento por la palabra *molino*. Se trata de una larguísima enumeración compuesta por series de este tipo:

Molino de viento
Molino de aliento
Molino de cuento
Molino de intento
—etc.—

Como se ve, se trata de una serie donde se va asociando automáticamente la palabra *molino* seguida de la preposición de. En seguida Huidobro inicia otras series con *molino* seguido de otra preposición o simplemente de un adjetivo. De este modo, las series se pueden ordenar así:

1) Serie de: Molino de viento.
2) Serie de: Molino del portento.
3) Serie de: Molino en fragmento.
4) Serie de: Molino con talento.
5) Serie de: Molino para aposento.
6) Serie de: Molino como ornamento.
7) Serie de: Molino a sotavento.
8) Serie de: Molino que invento.
9) Serie de: Molino lento.

La solución más fácil, en este caso, sería despachar estas series diciendo que se trata de una simple enumeración asociativa caótica, producida al azar. Sin embargo, debemos tener presente el hecho de que en la psique *no* hay casualidades. Y, por otra parte, debemos tener presente la propia actitud creacionista de Huidobro, que en este caso nos diría: «No podemos saber si es el viento el que crea el molino, o si es el molino el que crea el viento».

En este caso concreto, es el molino el que va creando *circunstancias maravillosas* que escapan del plano de nuestra vida cotidiana. Si nos atenemos a esta sencilla consideración, veremos que las series propuestas por Huidobro obedecen a un proceso de creación que, no sólo implica los postulados de su propia poética, sino, además, implica las influencias sufridas por Huidobro:

1) *Molino de viento*

El molino, que representa aquí la matriz primordial de donde emergen las cosas, genera el viento que se expande en *todas direcciones.* Dicho de otro modo y siguiendo una terminología que sería grata a Hesiodo: el Caos originario engendra al Eros cosmogónico. Lo que Hesiodo postula para el universo natural, Huidobro lo postula para el mundo maravilloso de la poesía. Se observa aquí el sentido de trascendencia de la poesía modernista: «Molino de viento» sería una imagen para ser usada por cualquiera de los discípulos de Darío.

2) *Molino del portento*

Sin embargo, para crear, el viento (Eros) debe localizarse sobre un *punto especial,* pues de lo contrario su creatividad sería difusa y no podría generar algo concreto. Para Hesiodo este punto especial sería un Dios o un objeto natural como el cielo o la tierra. Pero para Huidobro este punto especial es la imagen creada (portento), algo que solamente pertenece a su universo poético. Se observa aquí un movimiento contrario al anterior, un movimiento que se dirige hacia adentro, hacia la inmanencia que permite que la imagen creada subsista en sí, independientemente de los objetos exteriores.

3) *Molino en fragmento*

Pero un punto especial es ya un *fragmento,* algo que se desliga del resto definiéndose en su propia inmanencia, como un señor dentro de su castillo feudal.

4) *Molino con talento*

Sin embargo, una vez fragmentada, la realidad (sea natural o poética) debe ser reunificada, pues de lo contrario el mundo se convertiría en un archipiélago de inmanencias, islas sin relación las unas con las otras. El factor unificativo es precisamente el *Logos,* el pensamiento capaz de unificar (pensar es relacionar, decía Renouvier) las novedades de la creación según leyes de ordenación, sin hacerles perder su carácter de novedades, es decir, mediante esa operación que llamamos talento. El talento sería en este caso el factor que unifica los fragmentos de la creación, ordenándolos en un todo, en una duración totalizante que fijaría el sentido de una evolución creadora.

5) *Molino para aposento*

Pero para efectuar esta reunificación, esta totalidad, dejando, sin embargo, a cada fragmento en la plenitud de su espontaneidad creadora, el talento debe colocar a cada fragmento dentro de un *espacio interior* (aposento) en donde el fragmento se sienta a su gusto, como el niño dentro del aposento materno. De nuevo observamos aquí un movimiento en sentido de la inmanencia, algo así como un retorno al seno materno.

6) *Molino como ornamento*

Para que dicha reunificación mantenga el dinamismo vital y no sea una simple adición aritmética, debe producir un todo en movimiento, un todo que presente una *finalidad.* Esa finalidad es la que produce la belleza de lo creado. La teleología es, pues, el ornamento del universo. Se da aquí, sea dicho de paso, un movimiento en sentido de la trascendencia, un impulso hacia un valor exterior al todo.

7) *Molino a sotavento*

Al existir una finalidad, al dirigirse las cosas hacia un valor que ornamenta, que da belleza y maravilla, el viento de la creación debe soplar en un *sentido determinado* (sotavento). El viento debe limitarse en una dirección, debe respetar la inmanencia.

8) *Molino que invento*

Cuando el viento de la creación se limita, se vuelve sobre sí mismo, se conoce a sí mismo, surge la *conciencia del poeta.* El poeta inventa así un mundo propio que es paralelo al mundo natural.

9) *Molino lento*

Al inventar, al crear, el poeta usa palabras (adjetivos en esta serie) que sitúan la creación poética dentro del ámbito *autónomo* de la conciencia. Dicha autonomía se hace más pronunciada a medida que avanza el proceso creativo del poeta, llegando al final a producir una profusión de palabras que, sin tener un sentido determinado, aumenta, en cambio, la intensidad de la conciencia del poeta, pone al poeta en estado de tensión a fin de que penetre en el plano de un mundo especial, un plano propio de las imágenes creadas.

Por esta razón, la enumeración termina con una afirmación explícita: el molino engendra («teje») el mundo donde ahora mora el poeta:

Así eres molino de viento
Molino de asiento
Molino de asiento del viento
Que teje las noches y las mañanas
Que hila las nieblas de ultratumba
Molino de aspavientos y del viento en aspas
El paisaje se llena de tus locuras.

De este modo, al menos ciertos pasajes de *Altazor* nos mostrarían la esencia de un poema creado. Si nuestra interpretación es válida, un poema creado reuniría entonces las siguientes condiciones:

a) Sus imágenes están formadas por elementos contrarios (horizonte-cuadrado), cuya conciliación se efectúa a nivel del inconsciente.

b) Dicha conciliación implica ausencia del principio de contradicción y reordenación de los continuos de espacio y tiempo, siguiendo así un modelo propio de la creación onírica.

c) Las imágenes así formadas se van ensartando dentro de un proceso dialéctico que va de lo más universal y trascendente hasta lo más íntimo e inmanente, según hemos visto al interpretar un pasaje de *Altazor*. Por supuesto, este proceso dialéctico no aparece siempre en su forma acabada. Un poema creado puede poner su énfasis en un sólo estadio del proceso, dejando caer los estadios restantes.

Ahora bien, este tercer punto, que llamo aquí proceso dialéctico del poema creado, es lo que Huidobro considera como la base misma de su estética. Voy a transcribir a continuación las palabras de Huidobro expuestas en su Manifiesto titulado *El creacionismo*, observando desde ahora que sus ideas reflejan precisamente un movimiento psíquico que va de lo trascendente a lo inmanente, de la visión del horizonte infinito a la vivencia del horizonte cuadrado íntimamente humano e inmanente al plano de la creación poética. Dice Huidobro:

> En la época de la revista *Nord-Sud*, de la que fui uno de los fundadores, todos teníamos más o menos la misma orientación en nuestras búsquedas, pero en el fondo estábamos bastante lejos unos de otros.
>
> Mientras otros hacían buhardas ovaladas, yo hacía horizontes cuadrados. He aquí la diferencia expresada en dos palabras. Como

todas las buhardas son ovaladas, la poesía sigue siendo realista. Como los horizontes no son cuadrados, el autor muestra algo creado por él.

Cuando apareció *Horizon carré,* he aquí cómo expliqué dicho título en una carta al crítico y amigo Thomas Chazal:

Horizonte cuadrado. Un hecho nuevo inventado por mí, creado por mí, que no podría existir sin mí. Deseo, mi querido amigo, englobar en este título toda mi estética, la que usted conoce desde hace algún tiempo.

Este título explica la base de mi teoría poética. Ha condensado en sí la esencia de mis principios:

1) Humanizar las cosas. Todo lo que pasa a través del organismo del poeta debe coger la mayor cantidad de su calor. Aquí algo vasto, enorme, como el horizonte, se humaniza, se hace íntimo, filial gracias al adjetivo *cuadrado.* El infinito anida en nuestro corazón.

2) Lo vago se precisa. Al cerrar las ventanas de nuestra alma, lo que podía escaparse y gasificarse, deshilacharse, queda encerrado y se solidifica.

3) Lo abstracto se hace concreto y lo concreto abstracto. Es decir, el equilibrio perfecto, pues si lo abstracto tendiera hacia lo abstracto, se desharía en sus manos o se filtraría por entre sus dedos. Y si usted concretiza aún más lo concreto, éste le servirá para beber vino a amoblar su casa, pero jamás para amoblar su alma.

4) Lo que es demasiado poético para ser creado se transforma en algo creado al cambiar su valor usual, ya que si el horizonte era poético en sí, si el horizonte era poesía en la vida, al calificársele de cuadrado acaba siendo poesía en el arte. De poesía muerta pasa a ser poesía viva.

III. LOS SUPUESTOS DEL ACTO CREADOR

Para finalizar, digamos unas breves palabras sobre los supuestos en que descansa el proceso creativo del poema tal como lo entiende Huidobro.

El primer supuesto reside en el hecho de que el proceso poético *repite en cierto modo* las operaciones y los modelos del cosmos. Si no los repitiera, la poesía no pasaría de ser una manifestación psicótica, lo que Huidobro ha rechazado expresamente en su *Manifiesto de manifiestos* al decir:

El poema creacionista sólo nace de un estado de superconciencia o de delirio poético.

Voy, pues, a definir qué entiendo por superconciencia. La superconciencia se logra cuando nuestras facultades intelectuales adquieren una intensidad vibratoria superior, una longitud de onda, una calidad de onda, infinitamente más poderosa que de ordinario. En el poeta este estado puede producirse, puede desencadenarse

mediante algún hecho insignificante e invisible, a veces, para el propio poeta.

En el estado de superconciencia la razón y la imaginación traspasan la atmósfera habitual, se hallan como electrificadas, nuestro aparato cerebral está a alta presión.

La posibilidad de ponerse en este estado sólo *pertenece* a los poetas, y no hay nada más falso que aquel refrán que dice: «De poeta y loco todos tenemos un poco.»

El segundo supuesto consiste en admitir que los diversos planos de la Naturaleza *pueden modificar* el modelo original de la creación. Por esto hemos hablado del «evolucionismo emergente» al referirnos a Samuel Alexander al principio de esta conferencia. Esto tal vez parecía, a primera vista, algo fuera de lugar. Ahora no lo es, ahora está en su lugar. Los planos de la Naturaleza pueden producir nuevas formas que, cualitativamente, escapan del modelo original. En este sentido, la creación interna, lo maravilloso de la poesía, podría producir imágenes que son cualitativamente más ricas que los hechos naturales. Los mecanismos de producción son los mismos —o son paralelos si se quiere—, pero los productos son cualitativamente diferentes.

Como consecuencia, el tercer supuesto consistiría en aceptar cierto tipo de *libertad creadora,* operante en los diversos planos de la realidad. Dichos planos no estarían predeterminados desde toda eternidad, sino que «libremente» podrían crear algo nuevo.

El poeta crearía algo nuevo (un poema creado), que, a su vez, activaría las energías creadoras del lector, impulsándolo a cooperar en la creación de lo maravilloso. Sólo así la creación sería comunicable y podría perpetuarse a lo largo del tiempo y del espacio.

☆

Hemos llegado al final de un viaje difícil, realizado a través de un poema también difícil.

Como autocrítica debería aún decir algo. En toda nuestra exposición estaría vigente la objeción que podría resumirse en una frase de Gaston Bachelard: «La poesía es la metafísica de lo instantáneo». Parece ser entonces que aquí hemos dejado a un lado el aspecto del «instante huidobriano», sacrificándolo en aras de una interpretación que da preferencia a la duración, a las totalidades. Pero ésta es una cuestión que dejaremos para más adelante o para el momento de la discusión que debe seguir a esta conferencia.—*WALDO ROSS*
(Etudes ancianes et modernes. Université de Montreal. CP. 6128. Montreal 101. Canadá).

ALTERNATIVAS DEL «COMIC» Y DEL CINE ESPAÑOL

I

En un principio y esencialmente, el *comic* nace como una publicación destinada al público infantil. Un público receptor tan concreto y específico supone para la elaboración del producto unas determinadas condiciones. Observando brevemente la cronología de las historietas en España —el trabajo de Luis Gasca, *Los comics en España*, supone una gran ayuda a este respecto— apreciamos que desde principios de siglo, paralelamente a algunas publicaciones satíricas, se utiliza la imagen fundida con el texto para la expresión de un contenido narrativo en estas revistas para niños.

Como principales características podemos observar que los protagonistas son niños, un contenido de humor y aventuras que no exime una cierta intención didáctica. En 1904 aparece en Cataluña un personaje llamado *Patufet*, y tres años más tarde, el periódico *ABC* lanza un suplemento denominado *Gente menuda*... Y así se van sucediendo los títulos hasta llegar a 1916, con la revista *Charlot*, que evoluciona hacia el procedimiento estético habitual del *comic* americano. Ya en 1919 la revista infantil *TBO* utiliza por primera vez los *globos* para el texto. Pero será en 1938 cuando se consiga un gran nivel artístico con *Chicos*, que según Luis Gasca es «la mejor revista española».

A partir de entonces, el *comic*, como tal lenguaje expresivo, se clarifica. Se emplean los *globos* para expresar los textos de los personajes, las *didascalias* o textos explicativos, las diversas variantes de éstos, la imagen directa y simplificada, el humor...

Señala Milagros Arizmendi:

> La temática que abordan estas publicaciones y otras más o menos similares es, naturalmente, una argumentación atractiva y sugerente, en la que la alegría, el desenfado se une a la más sugestiva fantasía. La evasión es, por lo tanto, una de las características esenciales de estos relatos (1).

En cierta manera, estas expresiones gráficas sustituyen, para el público infantil, a los cuentos maravillosos de hadas, fantásticos... El niño desplaza la voz del narrador de cuentos por las imágenes, se emociona con las peripecias y desventuras de Pinocho, Blanca Nieves... y permanecen los ogros, dragones, brujas...

---

(1) Milagros Arizmendi: *El comic*, Ed. Planeta, Bibl. Cultural RTVE, Barcelona, 1975, 156 pp.

Este cambio, como señala Antonio Martínez Menchen, es significativo e implica una serie de transformaciones. En primer lugar, y al ser el destinatario miembro de un grupo, puesto que el relato se emite de forma indiscriminada a través de televisión, cine o *comics*, se sustituye al receptor individual por el miembro de una colectividad. En segundo lugar, se disminuye el esfuerzo imaginativo del niño, puesto que recibe nítida y claramente una realidad. Y por último, supone aceptar un mensaje estereotipado, producto de una industria de la cultura.

II

Paralelamente a este tipo de *comic*, específicamente infantil, y realizado con anterioridad en los Estados Unidos, existe un cierto tipo de publicación que utiliza el mismo código expresivo, pero con intención mucho más crítica.

El verdadero nacimiento del *comic* hay que señalarlo en las páginas dominicales del periódico norteamericano *World*. De la mano de Richard Felton Outcault surgió el que pasaría a la historia como el primer protagonista del *comic:* Yellow Kid. Esto fue en 1895.

Junto a él, en las páginas de otro diario, el *Fliegende Blätter*, Wilhelm Busch creaba dos golfillos: Max y Moritz.

Tanto los lectores de Yellow Kid como de Max y Moritz veían cómo los rasgos mongoloides del primero o las travesuras de los últimos, día a día, los retrataban en su mundo cotidiano. El entorno abigarrado y caótico de estos personajes del papel estaba lleno de amarguras, derrotas continuas, crítica, desprecio... Desde un medio de expresión incipiente, recién nacido, se sometía a valoración una sociedad tan caótica y abigarrada como la que servía de fondo a las aventuras de estos personajes del *comic.* En definitiva, no era más que el reflejo del mundo de los lectores, con todas las lacras políticas y burguesas. La valoración, por tanto, era crítica, reflexiva y, en gran parte, pesimista.

III

Indiquemos, pues, la gran diferencia entre estas dos variantes del *comic* comentadas hasta ahora. Con un mismo procedimiento de expresión, la carga analítico-crítica de uno se opone a la evasión aventurera del universo infantil. Dejando a un lado el *comic* para niños, en ese otro tipo de viñetas con destino a un público adulto, la creación de mitos, superhéroes, grandes hombres —como el caso

de Superman, Bat-Man, Dick Tracy, Flash Gordon, El Llanero Solitario, El Hombre Enmascarado..., etc.)— con los que el hombre de la calle tiende a identificarse mediante una serie de claves —tales como la doble faceta de Superman-héroe y Superman-redactor tímido, anonimato del Hombre Enmascarado..., modelo de castidad y fidelidad de Dale..., un cierto distanciamiento temporal...—, estos mitos, digo, son frecuentes en una cierta parcela del *comic.*

Contra ellos, e intentando desmitificarlos, existen numerosos dibujantes que, siguiendo los casos de Yellow Kid, llevan a cabo una crítica de la sociedad mediante sus viñetas.

Es curioso este fenómeno mítico —analizado por Umberto Eco— como producto de la primacía de la imagen sobre la palabra en nuestra sociedad de consumo. No es cuestión ahora de profundizar en el tema. Bástenos con su constatación y con señalar un movimiento totalmente opuesto ejemplificado en la contracultura y, en nuestro caso concreto, con el ComiX Underground.

IV

En 1932, en España, Miguel Mihura, hijo de actores, dibujante, había escrito una obra de teatro, *Tres sombreros de copa,* que, según parece, nadie entendió. Años después, tras pasarse de la zona republicana a la zona nacional, probó en *La Ametralladora,* revista que él mismo dirigía, a difundir el mismo tipo de humor. *La Ametralladora,* publicación festiva que Mihura dirigía para los soldados nacionales que se hallaban en el frente, excluía la relación entre humor y realidad.

Decía Pirandello que

> el humorismo, a causa de su proceso íntimo, especioso, esencial, inevitablemente descompone, desordena, desacuerda; mientras que corrientemente el arte, en general, tal como lo enseña la escuela, la retórica, es, sobre todo, composición exterior, acuerdo lógicamente ordenado (2).

El pesimismo crítico propio del humor no era compatible en *La Ametralladora* con la supuesta *moral* del soldado.

Es esta «necesidad de evasión» lo que definiría más tarde a *La Codorniz,* que dirige Alvaro de la Iglesia. Pero esta evasión no estaba reñida con la agresión consecuente a las convenciones esta-

---

(2) Citado por José Monleón en *Treinta años de teatro de la derecha,* p. 78, Tusquets Editor, Barcelona, 1971.

blecidas. El paso de los años haría que *La Codorniz* fuese modificando su vuelo. La necesidad de hacer frente, de analizar ciertas situaciones cambiantes de la sociedad española, en vez de eludirlas, fue la causa de la separación de la revista de Miguel Mihura, su fundador y ex director y de la polémica con su sucesor, Alvaro de la Iglesia.

La Codorniz, hoy por hoy, es consecuente con esa íntima vinculación entre el humor y el análisis de la sociedad que nos rodea. Y fue ella la pionera en múltiples publicaciones de este cariz.

Y si he citado a *La Codorniz* es para indicar el largo camino recorrido desde nuestra posguerra hasta la aparición en 1972 de una revista de humor —que participa en su parte gráfica del lenguaje del *comic*— que supondría un estremecimiento en el ámbito nacional: *Hermano Lobo.* En ella se agruparon los humoristas más lúcidos y originales de España. Uno de ellos es OPS, que acaba de publicar *La cebada al rabo* (3).

En *Hermano Lobo* —según dice Félix Grande en el prólogo al libro de OPS—,

> el humor servía un arco iris tentacularmente español: el negro, el verde, el gris, el lívido, el amoratado, eran los colores predominantes; un arco iris maltrecho y heterodoxo, nervioso y tumefacto, no hijo de la lluvia y del sol —esos elementos de la vida—, sino de la sequía y la oscuridad —esos puntales de una sociedad entre paréntesis—. Muy pocos números después de la salida del primero, alguien pudo escribir que este semanario humorístico era la revista más seria del país.

La portada del primer ejemplar de *Hermano Lobo* la componía el dibujo de un torero sentado en una silla, en el brazo el capote. Un capote con las barras y las estrellas de la bandera norteamericana. El autor de este dibujo era OPS.

OPS forma parte de ese mundo del *comic* que ejerce una actividad crítica y desmitificadora de esa comunión entre imagen y realidad. Los dibujos, los *comics,* las viñetas de OPS son aterradores. Con influencia de ese ComiX Underground insólito, provocador. No hay palabras en el mundo gráfico de OPS —no tiene cabida el diálogo en el mundo que retrata— y eso lo diferencia del *comic* usual con sus *globos* de texto. Su dibujo es oscuro, hierático, sombrío, tétrico.

Su lenguaje está pleno de sadismo, de infamia, de ruina social, de guerras, castigos, humillaciones, amenazas, censuras, de asco y miedo. OPS no intenta llevar la sonrisa a nuestros labios. Su inten-

---

(3) OPS. *La cebada al rabo,* Cuadernos para el Diálogo, S. A., Madrid, 1975, 194 pp.

ción es la de provocar nuestra náusea —«una épica de la náusea», como lo define Félix Grande—, de llamar nuestra atención sobre todo lo que nos rodea y es motivo de espanto y repugnancia. OPS refleja nuestra miseria y nuestra falta de identidad. Toda su obra está plagada de claves y símbolos que hacen referencia a nuestro comportamiento civil y político; lucha contra nuestra manipulación, contra nuestra alienación, contra nuestra infelicidad. Y nos pide una reacción incitando nuestra repulsa, nuestro vómito, nuestra cólera. OPS clama por nuestra libertad.

Junto a esta función crítica, OPS nos muestra una pervivencia del surrealismo en sus dibujos: la presencia de manos que acaban en plumines o serpientes, un caballo con piernas de bailarina, petas de jorobados que son cárceles, el cabello de una mujer como una ruina arquitectónica... es índice de ello.

El *comic* de OPS se nos presenta intemporal, sin concreciones de espacio, vestuario o posibles identificaciones, pero tras su aparente distanciamiento nos va retratando en desnudez comunitaria, en silencios y lágrimas, en un mundo que conocemos y vivimos diariamente: en el nuestro propio. Y todos los personajes de OPS llevan siempre los ojos desmesuradamente abiertos, inquisidores de una respuesta que ha de surgir de esa cólera, de esa náusea, que quiere provocar en nuestra conciencia más clara.

El realismo del autor desciende, atraviesa, una sociedad en penumbra. Un realismo impertinente, peculiar, libertario, escalofriante e intelectualmente turbador. Los volúmenes y las sombras de sus dibujos atentan contra nuestra impasibilidad, no nos proporcionan reposo, buscan nuestra escalofriante repulsa, la crítica a la sociedad que nos rodea.

En el humor español, jamás se había visto un acontecimiento tan lúcido y perturbador. Junto a OPS, una generación de dibujantes, de hombres del *comic:* Mingote, Chumy Chumez, Gila, Máximo, Forges —la auténtica revolución del lenguaje de este último, en todos los niveles sociales, es un fenómeno digno de estudio— con sus características peculiares, suponen, todos ellos, un acontecimiento cultural a tener en cuenta.

Tras *Hermano Lobo* hay una larga lista de publicaciones que comparten sus presupuestos: *Por Favor, El Papus,* la misma *Codorniz...* Una muestra de la conjunción de la imagen con el análisis crítico de nuestro entorno. En ellas, una serie de hombres inquietos, escrutadores, que se valen del *comic* como de un espejo para reflejarnos. OPS es uno de esos hombres.

V

Casi paralela a la historia del *comic* —con grandes diferencias, en todos los sentidos, entre ambas— es la historia del cine. Ambos medios de expresión se valen, evidentemente, de la imagen para comunicar un contenido. Las diferencias entre ambos —*comic*/cine— son evidentes y no es preciso incidir en ellas.

> El 15 de mayo de 1896, en el número 14 de la Carrera de San Jerónimo de Madrid se celebra la primera proyección del «Cinematógrafo Lumière», importado por A. Promio. Tres días después se da una proyección privada con la asistencia de la familia real. La Reina Regente María Cristina felicita a los hermanos Lumière por su invento... (4).

En palabras de Enrique Brasó, ésta podría haber sido la prehistoria del cine en España. Desde aquel lejano 1896, pasando por el verdadero nacimiento del cine español coincidente con el fin del imperio en 1898, hasta nuestros días, muchos han sido los avatares del panorama cinematográfico en nuestro país. Pero vamos a centrarnos en un campo más restringido: el del cine contemporáneo.

Al análisis del cine español de esta época se dedica el libro que comentamos. Bajo el título de *Siete trabajos de base sobre el cine español* se agrupan otros tantos críticos que abordan la empresa de encararse con la realidad actual de nuestro cine, con su conformación como fenómeno político, económico y estético.

Los autores del libro —a quienes podemos considerar como representativos de una cierta manera de contemplar hoy el hecho cinematográfico en España— analizan las estructuras de la industria fílmica, penetrando en sus bases y dando a luz lo escondido en ellas. Partiendo del análisis económico, las disposiciones vigentes que regulan el cine en España dan muestras de una clara falta de perspectiva que sirva para potenciar los productos nacionales. Frente a la paulatina *colonización* de películas extranjeras, habida cuenta las facilidades de *penetración* con que se encuentran, las películas producidas en España no son sino una muestra de la incultura o subdesarrollo cinematográfico que padecemos.

Y si el factor económico es buen índice para calibrar la valía de nuestro cine —no olvidemos que el cine es una industria—, los presupuestos teóricos son más desalentadores.

Diego Galán, en su artículo incluido en el libro titulado *El cine 'político' español,* nos ofrece una acertada panorámica de lo que es

(4) Enrique Brasó: *Carlos Saura*, Taller de Ediciones J. B., Madrid, 1974, 345 pp.

norma general en este medio de expresión en nuestro país. Analiza los distintos tipos de cine —histórico, folklórico, religioso, político— y la conclusión unánime se resume en una mediatización y una falta total de libre expresión.

El cine histórico es un fenómeno irremediable de la cinematografía de cualquier país: las películas de *guerra* norteamericanas, el cine soviético tras la victoria revolucionaria, el cine cubano, el cine inglés a partir de 1945... Pero el cine histórico español no tiene características comunes a las de estas cinematografías. Y ello es debido a que los valores a defender tenían —tienen— una particular configuración ideológica. Realizado con gran lujo de medios, esta forma de hacer cine español está dirigida a lograr la permanencia y la defensa de unos supuestos maniqueos en donde los buenos/malos, religiosos/ateos, blancos/rojos... representan la lucha eterna entre el Bien y el Mal. Mientras el cine soviético proponía una representación colectiva, el cine español alcanzaba el polo opuesto idealizando a los héroes centrales: *La leona de Castilla, Eugenia de Montijo, El Capitán de Loyola, Agustina de Aragón, Lola la Piconera...*

El cine histórico conectaba directamente con el religioso. Sus presupuestos partían de la apología del honor, del deber, del sacrificio... junto a determinadas constantes de interés. Entre estas constantes —señaladas por Diego Galán— destacan: el amor de una pareja es designio divino y debe legalizarse ante un ministro de Dios, las relaciones sexuales deben tener como única mira la procreación de hijos, sólo dentro del mundo de la fe es posible considerarse buen español, el posible pasado tenebroso de una monja, no más allá de haberse enamorado antes de profesar, servía como estímulo a la rectitud...

Quedaban al margen los posibles conflictos interiores, la humanización del religioso, el análisis profundo de la religiosidad. Era la época de *El niño de las monjas, La hermana Alegría* —con la innovación de la «monja folklórica»— *Balarrasa, Cristo Negro, La novicia rebelde...* Un cine milagrero y timorato, ofreciendo una liturgia de la piedad, superficial e insuficiente, sin ahondar en la capacidad revulsiva del cristianismo.

A estos elementos ya citados hay que añadir —en el marco del cine folklórico— dos nuevos ingredientes: la picaresca y el erotismo. La versión de las relaciones amorosas ofrecida en esta faceta del cine nacional deja mucho que desear. El marco de un folklorismo estereotipado, falto de autenticidad, servía de fondo a un falso moralismo similar al esquema de las fotonovelas. Este sería el camino para una educación deformada, para un puritanismo pernicioso, en

fin, para los principios moralistas de los españoles de posguerra. Este tipo de cine juega al máximo con las represiones eróticas del español. Como dice Diego Galán:

> La represión mantenida durante años y la carga religiosa con su culpa de pecado han determinado ahora un cine machista, misógino, que en su convulsiva necesidad de dar rienda suelta al erotismo reprimido del espectador no niega, sin embargo, la exigencia del moralismo final como contrapunto a todo descoque (5).

Es obvio pensar que en una situación de monopolismo político no tiene cabida la realización de un cine crítico. Cualquier tentativa de llevar a la pantalla el análisis de los problemas de la sociedad en que nos desenvolvemos será calificado con dureza y, con certeza, censurado antes de su exhibición. La negativa a dar salida a esta función analizadora, comunicadora, del cine político nos remite a una situación de una cinematografía anquilosada, exenta de vitalidad, de nulo valor social y enteramente mediatizada por los grupos detentadores del poder. Pero aun así, junto a los realizadores especializados en un propagandismo oficial, nos encontramos con una lista de directores que se hallan en esa difícil y problemática línea de un cine crítico. Tales son los nombres de Berlanga, Bardem —el de *La muerte de un ciclista,* no el último Bardem productor de bodrios insoportables—, Fernán Gómez —el que intenta combinar la vía popular con la función analítica—, Carlos Saura, Regueiro, Borau..., y no citemos a Buñuel, que casi es más francés-mexicano que español, y es un punto aparte.

Otra constante en nuestra filmografía es la utilización del factor erótico celtibérico, ya apuntada en las películas folklóricas. Es un fenómeno que podemos denominar como *landismo,* por ser un actor, Alfredo Landa, el especializado en estas películas para reprimidos. El ejemplo de ello estaría en *El vecino del quinto,* récord de recaudación taquillera y muestra de mal gusto e insulsez. Todo se va en utilizar el señuelo de la *carne* —cuantas más mujeres en ropa interior, hombres en calzoncillos, *ligues* hipotéticos, escenas de cama... y demás ingredientes al uso, pues mejor—. Esta peculiar muestra de cine hispano es el exponente de la mayoría de los filmes nacionales. Utilizando esa represión tradicional del espectador español, jugando con su *imaginación* —es más lo que se adivina que lo que se ve—, esta parcela de nuestro cine nacional es mucho más perniciosa que un verdadero cine pornográfico. Los efectos son lamentables y embrutecedores.

---

(5) José Luis de Zárraga, José Vanaclocha, Diego Galán, César Santos Fontenla, Enrique Brasó, Juan Antonio Pérez Millán y Fernando Lara: *Siete trabajos de base sobre el cine español,* Fernando Torres Editor, Valencia, 1975, 259 pp.

Otros factores de los que se ocupa el libro que comentamos y que contribuyen a esclarecer el complicado entramado de nuestro cine serían el acusado centralismo en detrimento del cine que se hace y que se ve en provincias, los monopolios de las grandes distribuidoras, las condiciones en que se desenvuelven las Salas Especiales y de Arte y Ensayo, los Cine Clubs, el cine amateur... Es curioso constatar el hecho de que quienes tienen en sus manos las directrices del cine español, conscientes del enorme papel a desempeñar por el llamado Séptimo Arte como medio de educación de masas, piensen que el buen cine, ese cine que podemos considerar como crítico, debe estar lejos de la mayoría del pueblo y quedarse restringido a una minoría de *iniciados*. Este es el sentido de la creación de esas Salas Especiales, en donde con un poco de suerte, si no hay doblajes *especiales* o mucha tijera censoria, se pueden contemplar obras de interés. Pero, eso sí, para un determinado número de intelectuales, con lo que cercena en su base esa misión mayoritaria de comunicación del cine.

Son varias —pocas— las tentativas de hacer un cine español digno. Una de ellas está en lo que se ha dado en denominar como *tercera vía*. Especie de conjugación —no muy acertada a veces— de esas constantes típicas definitorias del mundo cinematográfico español, con una cierta carga crítica. Un posibilismo que aún no ha dado todo su juego.

Junto a ellos —y al lado de esos realizadores más o menos integrados en el sistema: Sáez de Heredia, De la Loma, Iquino, Masó...— unos grandes directores que, con grandes esfuerzos —las aventuras y desventuras de *La prima Angélica*, de Carlos Saura, constituyó material suficiente para llenar un libro—, una serie de buenos directores, digo, que no cejan en su empeño de crear ese nuevo cine que aún no tiene cuerpo de realidad.

VI

A lo largo de estas líneas hemos comentado las características de dos, relativamente jóvenes, medios de expresión. Tanto el cine como el *comic* se encuentran ante dos alternativas, la de quedarse mediatizados y manipulados, al servicio de unos intereses de clase, o esa otra alternativa democrática —como la bautiza Fernando Lara en *Siete trabajos de base sobre el cine español*— de responder a unos presupuestos coherentes, con amplio sentido crítico, en los que la realidad social sea el punto de partida para plantear y reflejar las características de una comunidad problemática.

Sólo con la segunda alternativa se será consecuente con una honradez de criterios. La obra realizada tendrá calidad, rigor y valor estético. Se lograrán los fines educativos y de comunicación inherentes a ambos medios de expresión. Tendremos, en suma, un arte que responda a nuestras necesidades concretas y acuciantes.

Lo contrario sería seguir mordiéndonos la cola. Esconder la cabeza bajo el ala. Permanecer ciegos.—*SABAS MARTIN (Isla de Arosa, 29, 8.° F. Peña Grande. MADRID-35).*

CUAJINICUILAPA: SOBRE LOS ANTECEDENTES DE LA POBLACION NEGRA EN MEJICO

Al cabo de tantos años —la primera publicación tuvo lugar en 1958—, se nos presenta ahora *Cuijla. Esbozo etnográfico de un pueblo negro* (*), estudio de Gonzalo Aguirre Beltrán sobre el municipio de Cuajinicuilapa —o Cuijla, como los propios nativos lo llaman—, situado en la Costa Chica mejicana, entre los Estados de Guerrero y Oaxaca. El tema es amplio y está desarrollado de una forma completa, y como ejemplo casi íntegro de lo que debe ser un buen trabajo de campo.

El libro abarca casi todas las facetas concernientes al pueblo, comenzando por un esquema no estrictamente antropológico, pero que le sirve de auxiliar básico al incluir los estudios geográfico y ecológico de una manera exhaustiva, al objeto de preparar el terreno para un planteamiento histórico. Todo ello le lleva a conceptuar el problema de la aculturación producida en Cuijla entre las tres culturas existentes: la oriunda, la española y la africana, y analizar con posterioridad la influencia de cada una de ellas en la configuración del municipio.

Se relata cómo fue el proceso que hizo llegar a la población africana y cómo ésta sucedió casi por completo a la indígena, debido a los fuertes cambios sufridos por la cultura nativa y su contacto con españoles y africanos; cuál fue el proceso que aceleró el decrecimiento de la población a causa de las epidemias o del excesivo trabajo exigido por los colonizadores; la creencia por parte de los indígenas de haber sido todo ello consecuencia del abandono de y por sus dioses y el hecho de no poder curar sus enfermedades en la

(*) *Cuijla. Esbozo etnográfico de un pueblo negro*, G. Aguirre Beltrán, FCE, México, 1974.

forma habitual, lo que produjo, según ellos mismos pensaron, su descastamiento.

A todos estos fuertes cambios, explicados con detenimiento por el autor, viene a añadirse el fenómeno de los negros esclavos africanos, traídos a estas tierras para cumplir el papel de capataces generalmente, ya que eran tenidos por más resistentes que los indígenas y que, con frecuencia, juegan un papel duro y hasta denunciante con respecto a ellos.

La población de Cuajinicuilapa se formó, por tanto, principalmente de negros cimarrones que escaparon a su individual condición de esclavos, procedentes de diversos lugares de México, aprovechándose del lugar por ser retirado y de no muy fácil acceso por aquel entonces, debido a la escasez de caminos o sendas abiertas y, sobre todo, de móviles de comunicación. También, tal vez por lo individualizado de cada llegada, se desconoce su exacto lugar de procedencia en Africa, aunque se rastrean a posteriori influencias bantúes y thongas fundamentalmente.

La población —unas cuantas veintenas de años la modifican poco— está formada por mestizos de las tres razas (europea, indígena y africana, dominando claramente esta última). Según Aguirre Beltrán, la división en clases sociales que se da en el municipio en blancos, blanquitos y cuculustes, está hoy más en relación con los determinantes económicos que con los meramente raciales; así de la mayoría de la población o negrada, se destacan unos pocos, que se dedican principalmente al comercio y tienen, por tanto, más dinero: a éstos se les denomina blanquitos. En cuanto a los blancos, se reducen a una o dos familias, descendientes de europeos y cruzados a veces con los propios indígenas. Fueron en ciertas épocas las gentes más poderosas, hoy suelen ser gentes llegadas de Ometepec, y se dedican principalmente al comercio.

No obstante, se hecha en falta en estos capítulos, que tratan de la clasificación de la población, un mayor rigor por parte del autor y más claridad en la exposición de cómo se da la distribución del trabajo y otras funciones sociales para ver más adecuadamente las correspondencias entre éstas y las clases sociales descritas y así comprobar si tal clasificación es del todo exacta.

El capítulo dedicado a la demografía es bastante completo y además interpreta los datos en el sentido de que no permite que éstos destruyan o tergiversen la realidad social, como, por ejemplo, cuando se habla del número de matrimonios registrados o el número de hijos legítimos, y cómo el censo no corresponde en su totalidad a la realidad socialmente aceptada, lo cual explica el autor refiriéndose a la

poliginia registrada y como una continuidad de pautas de conducta africana. Asimismo lo sería la exogamia casi total registrada en Cuijla con respecto exclusivo a la localidad, frente a los matrimonios habidos en ciudades vecinas y dónde ha sido mayor la influencia indígena, que se realizan preferentemente dentro del pueblo.

Continuando con los parangones entre esta cultura y la de algunas tribus africanas, señala el autor: la estructura de la casa —el redondo—, y la técnica empleada para construirla. Algunos hábitos motores; por ejemplo, llevar la carga en la cabeza y portar los niños a la cadera. La agrupación de los redondos constituye la familia extensa.

En cuanto a los términos y clasificaciones de parentesco, a mi modo de ver, se extiende muy poco el autor. He aquí otra estructura que viene a traslucir el sistema de algunas tribus africanas, principalmente norte y sudafricanas con regímenes patrilocales y patrilineales, de donde podrían obtenerse calcados los patrones familiares dados en Cuijla: agrupamiento de redondos de la familia extensa patrilateral, construcción del redondo de las nuevas parejas sólo después del nacimiento del primer vástago. La terminología clasificatoria respecto a los hermanos y hermanas del padre como padres y madres, iguales ritos en torno a la recién desposada —que ha de vestir las ropas y joyas de las mujeres de la familia del marido, con lo que queda incorporada a tal familia.

También en cuanto a la adopción de un animal-tono (que supone una relación «de dependencia entre un hombre y un animal que los liga a un destino común») para el recién nacido, parece haber influencia africana, aunque la creencia en un tono o destino de cada hombre —sin compartirlo con el animal, sino, a veces, con alguna planta— ya existía entre los indígenas americanos. Otra de las influencias es la importancia dada a la sombra, la cual es identificada después de la muerte con el espíritu, y los ritos empleados para su recuperación. Aunque los símbolos y las oraciones son cristianos, no lo son, sin embargo, las técnicas ni las creencias animistas al respecto.

Una clara influencia africana podemos observarla en la costumbre del rapto de la novia, que es practicada en Cuijla por toda la negrada e incluso por parte de los blanquitos.

El cambio de la economía de terranía a la de ejido fue uno de los fenómenos de aculturación más importantes para el cuileño. El régimen de terranía implicaba el latifundio, y la hacienda y su cultivo principal era el algodón, pero carecía de las características que el cultivo de plantación tuvo en las islas. Sus derechos adquiridos por la prolongada residencia y demás peculiaridades de la población dieron

a este cultivo especiales caracteres que pueden calificarse como economía de terranía.

Con la economía de terranía el agricultor podía tomar el espacio que deseara para cultivarla, aunque la tierra era del terranero, al cual única y exclusivamente podía vender sus productos, pues no existía más comprador que el dueño del latifundio. El terreno dedicado a pastizales era también libre y asimismo la siembra de árboles frutales. Su hacienda servía para distribuir los productos recogidos y aquellos industriales que venían de localidades vecinas. La clase baja estaba exenta totalmente de impuestos, pero no así los blancos establecidos en Cuijla y que tenían su propia venta de algodón y de otros productos en Ometepec. Con la revolución zapatista, los habitantes del municipio reciben tierras en propiedad, pero se ven obligados a cambiar el cultivo. Así es como se pasa a la economía de ejido, que vino a plantear ciertas dificultades, como la desaparición del algodón —cultivo fundamental hasta entonces— pero progresivamente se llegará a cultivarlo de nuevo, sirviéndose de blancos intermediarios de sociedades anónimas que se dedicaron también a la compra de otros productos de ejido, como ajonjolí y copra.

Al referirse al Gobierno, Aguirre Beltrán señala cómo los cargos que se distribuyen para tal cometido son pocos. Existen sólo cabo, auxiliar, policía, juez de barrio, segundo comandante de policía, comandante regidor suplente, regidor propietario y principal. El *status* del principal no implica una elevada posición económica para su poseedor, sino una alta categoría social. Por ello vemos que en la mayor parte de los casos, el principal es de raza negra, aunque tal raza, como ya se advirtió, es la clase económicamente más baja. Los principales son quienes gobiernan y pueden, incluso, dar órdenes al presidente municipal. La elección de los principales suelen ser de tácito consenso popular.

En los capítulos dedicados a ritos y creencias, el autor se extiende ampliamente, relatándonos desde las raras y curiosas costumbres del compradazgo a los tabúes frente al parto o a las creencias en el animal-tono y en la sombra, y la importancia de ésta en los ritos funerarios. Aguirre Beltrán, respecto a las costumbres que acompañan al compadrazgo, concretamente al parentesco mítico entre ahijado y padrino, aventura la hipótesis de que podría tratarse de un cambio de contenido muy fácil de plegarse a un antiguo patrón africano, por el hecho de existir en padrino y ahijado y sus respectivas familias un verdadero parentesco espiritual, con prohibiciones matrimoniales al respecto, como si de un vínculo consanguíneo se tratara. El arraigo y

la ceremoniosidad que se conceden al padrino hacen pensar al autor que realmente podría tratarse de un ajuste al cristianismo, recordando una hermandad de tipo totémico de procedencia africana.

Quizá sea acertada la apreciación del autor sobre que el respeto es demasiado fuerte como para proceder simplemente de un fenómeno de aculturación, pero es digno de tener en cuenta que en lo relativo a las prohibiciones matrimoniales son las mismas que mantiene la Iglesia respecto al bautismo y la relación padrino-ahijado, lo cual da lugar a pensar que dicha institución cristiana conserva allí con más fuerza que en Europa el sabor antiguo que tuvo en principio, como sucedió muy a menudo con formas arcaicas del castellano, que allí no han sufrido evolución, manteniéndose hasta la actualidad en su primitiva forma.

En cuanto a lo que se refiere al resto de los ritos y creencias, los más sobresalientes son los versados sobre la sombra, por apreciarse en ellos una clara influencia africana que se da entre diversas tribus y siempre actual, pese a la fecha de su gestación. Y sería de desear que estudios similares, aunque se tratara de esbozos como éste, nos llegaran con más frecuencia.

Inteligentes dibujos de Alberto Beltrán y significativas fotografías tomadas por el propio autor vienen a completar de una manera muy sugestiva el texto.—*PILAR JIMENO SALVATIERRA (Ciudad Puerta de Sierra, 2. Gredos 4, 3.° A. Majadahonda. MADRID).*

LA DISTORSION DE LAS IMAGENES EN LA POESIA DE JULIO HERRERA Y REISSIG

La ruptura de la armonía mediante la irrupción inesperada de alusiones dislocadas y extrañas a los temas básicos de sus poemas es una manifestación expresiva constante en la poesía de Julio Herrera y Reissig (1875-1910). Esa tendencia a la distorsión, que resulta abrumadora en algunos de sus poemas (1), se traduce en imágenes auditivas o visuales crispantes, muchas veces lúgubres y con frecuencia pervertidas o morbosas, como si el poeta contemplara

(1) Aunque el rasgo al que se refiere este trabajo es consistente en el sistema expresivo de Herrera y Reissig, aparece muy extremado en los poemas «Desolación absurda» y «Tertulia lunática», de *La torre de las esfinges*. Véase *Poesías completas*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1942, «Estudio preliminar», por Guillermo de Torre, pp. 91 y 251. Todos los poemas citados en este trabajo se refieren a este libro, que se citará por sus páginas o, en su caso, «Estudio preliminar».

el mundo que plasma en su creación poética a través de una visión exasperada y deformadora. El fenómeno es muy consistente y ya lo hemos señalado antes como una irradiación oblicua de la temática de muerte que está siempre presente, como un contrapunto, en toda la poesía herreriana (2). Pero resalta, bien definido y notorio, en las alusiones del poeta a la religión o a la música, temas que por su naturaleza misma suelen avenirse más bien a la serenidad y a la armonía.

Las referencias a la liturgia católica son tan insistentes en los poemas herrerianos que su incidencia puede considerarse como una nota peculiar de su procedimiento artístico. Sorprende, en el conjunto de su obra poética, la abundancia y la variedad de alusiones a objetos y temas sagrados como *hostia, cáliz, custodia, sacramento, consagración, misa, santuario, ara, eucaristía, sagrario,* lo mismo que el uso constante de verbos relacionados con los oficios divinos, como *ofrendar, sahumar, ungir, oficiar;* y es muy notable también la extensa gama de imágenes cognadas a los motivos religiosos, como *breviario, cura, convento, monjas, beata, claustro, hisopo, plegaria, feligreses, sermones, indulgencias plenarias* y otras semejantes (3). Pero sería una simplificación errónea relacionar esa insistencia con la religiosidad del poeta, porque ni de los datos de su biografía ni del estudio de su obra poética podría deducirse con acierto que Herrera haya sido un creyente más o menos ortodoxo, ni siquiera un creyente. Y así resulta explicable que un crítico tan sagaz como lo fue Guillermo de Torre haya afirmado entre sus comentarios a la vida y obra del poeta que el hecho de haberse educado éste en un colegio religioso «no dejó huellas visibles en su obra», sin reparar en la indudable preferencia léxica que ese vocabulario implica (4).

Aunque alguno de los biógrafos de Herrera ha señalado, sin mayor énfasis, que «se asegura que el poeta vivió siempre con sentimientos de exaltada piedad» (5), lo cierto es que nada pudiera ser más ajeno a la religiosidad como credo, sentimiento o preocupación filosóficas que las satánicas referencias a la liturgia católica que apa-

---

(2) Véase «El temor a la muerte en la poesía de Julio Herrera y Reissig», *Inter-American Review of Bibliography*, vol. XIX, núm. 4, 1970, pp. 415-33.

(3) Es curioso que en el estudio *Julio Herrera y Reissig, sus temas, su estilo*, Santiago, Universidad de Chile, 1952, en el cual el doctor Y. Pino Saavedra hace un recuento bastante completo de los recursos expresivos de Herrera con criterio numérico y propósito exhaustivo, se omita toda referencia a la terminología religiosa, tan persistente, que constituye un apreciable rasgo de su estilo poético.

(4) «Estudio preliminar», p. 12.

(5) Octavio Crispo Acosta (Lauxar): *Motivos de crítica hispanoamericanos*, Montevideo, Palacio del Libro, 1914, p. 130.

recen en la poesía herreriana. Y más bien puede afirmarse que, si esas alusiones a motivos religiosos resultan peculiares y esclarecedoras para el estudio del sistema expresivo de Herrera, es precisamente porque dicho recurso se emplea de una manera impersonal y fría, como elemento pintoresco en algunos de sus sonetos narrativos o, con mayor frecuencia, en una forma rara y distorsionada, aplicando el fervor y los ritos a extrañas y absurdas deidades que la prodigiosa imaginación del poeta ha forjado.

Aparte de la serie de sonetos dedicados a temas concretamente relacionados con motivos alusivos a la religión, como «La iglesia», «El cura», «El alma», «La llavera», «El monasterio»», «El ángelus» y otros, se percibe en toda la serie de *Los éxtasis de la montaña* (6) un soplo heterogéneo de religiosidad, muchas veces diluida en panteísmo o en emociones de adoración pagana. Diríase que un espíritu religioso genérico constituye el motivo central de esas exquisitas estampas de una aldea imaginaria en la que:

Todas —blancas ovejas fieles a su pastora—
recogidas en torno del modesto santuario
agrúpanse las pobres casas del vecindario

La dicha, que ya desde el título de ese soneto resplandece «en medio de una dulce paz embelesadora», consiste precisamente en inocentes goces piadosos:

La buena grey asiste a la misa de aurora...
entran gentes oscuras, en la mano el rosario;
bendiciendo a los niños pasa el pulcro vicario.

(«La dicha», p. 162.)

Los motivos religiosos aparecen constantemente integrados al diario bregar:

No late más que un único reloj: el campanario

(«La siesta», p. 149.)

Y en torno de la casa rectoral la sotana
del cura se pasea gravemente en la huerta...

(«El despertar», p. 147.)

...Tetis, mientras ordeña,
ofrece a Dios la leche blanca de su plegaria.

(«El alba», p. 150.)

(6) La poesía herreriana ha sido tradicionalmente clasificada en cuatro grupos o tendencias que los críticos califican como poemas eglogicopastoriles *(Los éxtasis de la montaña);* parnasianos o exóticos *(Las clepsidras);* eróticos o decadentes *(Los parques abandonados)* y metafísicos («La vida», «Desolación absurda» y «Tertulia lunática», de *La torre de las esfinges).*

Regálase la brisa de un sacro olor a hinojos

(«Buen día», p. 162.)

El párroco en su mula pasa entre reverencias

(«Las horas graves», p. 157.)

Rezaron ya, la luna nieva un candor sereno.

(«La velada», p. 150.)

Esas referencias claras, directas y objetivas a un sentimiento religioso como eje de la vida cotidiana forman parte del bello cuadro idílico que Herrera quiso plasmar en ese grupo de poemas dedicados a enaltecer la vida campesina, y en ellas se advierte el distanciamiento que, aun en la poesía, prevalece en el procedimiento narrativo. Pero hay otras alusiones, muy frecuentes también, en las que un mecanismo de distorsión, fantasía o expresión suprarrealista provoca extrañas asociaciones de los motivos religiosos a situaciones eróticas, morbosas o, en general, paganas. Y esa modalidad aparece muy evidente en el grupo de sonetos de la serie *Las Clepsidras*, en los cuales las referencias bíblicas, tanto hebreas como cristianas, se mezclan desenfadadamente con ritos orientales, alusiones mitológicas, magia o ceremonias bárbaras:

Evocadora de Jerusalenes
y de las graves Afroditas místicas,
de Salomón, el creador de harenes...
... ...
Manos que son custodias eucarísticas
para las regias hostias de tus sienes.

(«Reina del arpa y del amor», p. 270.)

Como una misa de hórrido holocausto

(«Emblema afrodisíaco», p. 278.)

En algunos poemas, la deificación del amor erótico se concreta, desarrollándose ampliamente como tema central una confusa mezcla de sagrados ritos con sacrificios paganos y ceremonias mágicas, en holocausto a la unión carnal propiamente dicha:

Con pompas de brahamánicas unciones
abrióse el lecho de tus primaveras
ante un lúbrico rito de panteras
y una erección de símbolos varones.

(«Epitalamio ancestral», p. 276.)

Y fui tu dueño... Entre devotas pomas
sacrifiqué gacelas y palomas.

(«Liturgia erótica», p. 276.)

Sobre la hoguera de los sacrificios,
chirrió tu carne, mirra de suplicios...
... ...
Fue tu cautiva doncellez de lirio,
ofrenda de guerreros y magnates.

(«Misa bárbara», p. 276.)

Las expresiones *sacrificio, ofrenda, unciones* y otras semejantes, aunque tomadas de la liturgia católica, están en estos sonetos empleadas en distintas acepciones, relativas a ceremonias y ritos de muy diversa índole:

Con tu heroica sonrisa húmeda en llanto,
la veste ensangrentada de amapolas,
junto a la pira, joyas y corolas
sacrificabas con un gesto santo...
... ...
Y te ofreciste, impávida de espanto

(«Supervivencia», p. 271.)

Sagrados cantos se escuchan en la extraña voz de la naturaleza:

Un miserere de senil respeto
en su eterna vocal ronca de frío,
cantó a la luna el mar analfabeto.

(«Transfiguración macabra», p. 275.)

Y paganas ceremonias semejan sagradas unciones:

Sobre mi corazón los hierofantes
ungieron tu sandalia, urna de raso

(«Epitalamio ancestral», p. 276.)

Cierto es que, dentro del común denominador que se aplicó a los poetas modernistas, las misas negras, los hierofantes y demás alusiones a ritos orientales o salvajes encajan en la calificación de extravagancia, gusto por lo raro o exotismo, y que el poeta mismo denominó estos sonetos «Cromos exóticos», por lo que pudiera pensarse que se trata de recursos literarios con los cuales rindió culto a las novedades de la época; pero considerando la poesía herreriana en su conjunto, la explicación no es tan cómoda, porque más bien que una modalidad cultivada como refinado alarde en un grupo de poemas, lo ritual y solemne y las referencias litúrgicas dislocadas vienen a ser una señaladísima prefencia expresiva, cuya obsesiva

incidencia en los versos de Herrera no puede atribuirse a un convencional rasgo de escuela (7). Las citas de vocabulario cognado a la religión pudieran hacerse interminables:

Y luego que llorando ante el estanque
tu invicta castidad se arrepentía,
el sauce, como un viejo sacerdote
gravemente inclinado nos unía.

(«El sauce», p. 208.)

Sacramentó dos lágrimas postreras
mi beso al consagrar sobre tus ojos

(«La fuga», p. 208.)

¡Híncate! Voy a celebrar la misa.
Bajo la azul genuflexión de Urano
adoraré cual hostia tu camisa.

(«Neurastenia», p. 100.)

A punto que en la hostia de tu beso
se alzó mi alma, luminosamente

(«Azul», p. 102.)

Gemí en tu casta desnudez rituales
artísticos de eróticos fervores

(«Luna de miel», p. 200.)

Y te sacrifiqué, como un cordero
mi pobre corazón, bajo los astros.

(«Holocausto», p. 215.)

Toma de mis corderos blancos para tu pira
y haz de mis trigos blancos hostias para tu altar.

(«Eres todo», p. 215.)

La asociación entre el acto de beber en el sagrado cáliz y el beso de amor apasionado se reitera a menudo en su fantasía:

Y como un cáliz angustioso y hondo
mi beso recogió la última gota.

(«La gota amarga», p. 109.)

---

(7) La poesía de Julio Herrera y Reissig ha sido preferentemente comentada como una proyección del movimiento modernista y desde el punto de vista de la filiación literaria del poeta. Véanse, entre otros comentarios con esta orientación: Alberto Zum Felde: *Proceso intelectual del Uruguay*, Montevideo, Imprenta Nacional Colorada, 1930, tomo II, pp. 117 y ss.; Arqueles Vela: «Herrera y Reissig: Genio musical del Modernismo», *Teoría literaria del Modernismo*, México, Ediciones Botas, 1949), pp. 204-218; Idea Vilariño: «Julio Herrera y Reissig. Seis años de poesía», *Número*, año 2, núms. 6, 7 y 8, Montevideo, enero-junio, 1950, pp. 121 y ss.; Federico de Onís: *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, Nueva York, Las Américas Publishing Company, 1961, pp. 471 y ss.; Guillermo de Torre: «Estudio preliminar»; Max Henríquez Ureña: *Breve historia del Modernismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1954, pp. 250 y ss.

De un largo beso te apuré convulso,
hasta las heces, como un vino sacro.

(«Consagración», p. 204.)

Y alzando a ti mi beso, en un hipnótico
rapto de azul, como en un cáliz gótico
beberé el vino de tu corazón.

(«Reina del arpa y del amor».)

A veces la simbiosis entre los motivos religiosos y eróticos es tan completa que todo el soneto se impregna de un raro contraste. Y en estos casos sí resulta apropiado recordar la frecuente insistencia de la literatura finisecular en rozar el sacrilegio como novedad atrayente y fascinadora. Quizá el poeta rinde así culto a la moda de la perversidad en el arte, pero para ello no necesita apartarse de su modalidad inquietante y personalísima en el empleo de las referencias religiosas. De esa categoría es el soneto «El rosario», donde las nociones de muerte y pecado, siempre presentes en la temática herreriana, se asocian a las ideas de plegaria y religión mediante imágenes tan contradictorias como *casto incensario* y *orgía; abrazado a la Cruz* y *odisea pecadora:*

Sólo la noche y tú, Casto Incensario,
sabías mi odisea pecadora...
Volviendo de una orgía, hacia la aurora,
te vi, la última vez, bajo el sudario...

Sé que me amaste, Lirio Visionario,
que por mi culpa, enferma y soñadora,
pasabas la vigilia, hora tras hora,
confiando hacia los astros tu rosario...

Abrazado a la Cruz, pensando aquellas
náufragas horas desmayé la frente,
rompiendo, al fin, en lúgubres querellas...

¡Mientras sobre su tálamo yacente
la noche desgranaba dulcemente
como un rosario fraternal de estrellas!...

(P. 216.)

La intención perversa o sacrílega suele ser explícita:

El Cristo de tu lecho estaba mudo,
Y como un huevo, entre el plumón de armiño
que un cisne fecundara, tu desnudo
seno brotó del virginal corpiño.

(«Fiat Lux», p. 229.)

La idea del pecado suscita en el poeta la inmediata asociación del motivo religioso y viceversa:

Como un corpiño que a besar incita
el céfiro delinque en los olfatos;
mientras llueven magníficos ornatos
a los pies de la Virgen de la Ermita

(«Octubre», p. 103.)

Esa constante asociación entre amor y religión se manifiesta muy artísticamente en el expresivo símil entre la exaltación amorosa y el drama de la crucifixión de Cristo:

Con el alma hecha pedazos,
tengo un Calvario en el mundo;
amo y soy un moribundo,
tengo el alma hecha pedazos:
¡cruz me deparan tus brazos,
hiel tus lágrimas salinas,
tus diestras uñas espinas
y dos clavos luminosos
los aleonados y briosos
ojos con que me fascinas!

(«Desolación absurda», p. 93.)

A menudo, la relación entre las alusiones religiosas y ciertos motivos vulgares o caprichosos es tan oscura y distante que resulta difícil de comprender y hace pensar en la posibilidad de que se trate de hábitos o preferencias lingüísticas que responden a un substrato léxico un tanto inconsciente:

Almizclan una abuela paz de las Escrituras
los vahos que trascienden a vacunos y cerdos

(«Claroscuro», p. 152.)

Sahúmase el villaje de olores a guisados

(«Las horas graves», p. 157.)

Ante Dios que retumba en la tarde, urna de oro
los charcos panteístas entonan sus maitines

(«La granja», p. 170.)

Monjas blancas y lilas de su largo convento
las palomas ofician vísperas en concilio,
Y ante el Sol que, custodia regia, bruñe el idilio,
arrullan el milagro vivo del sacramento...

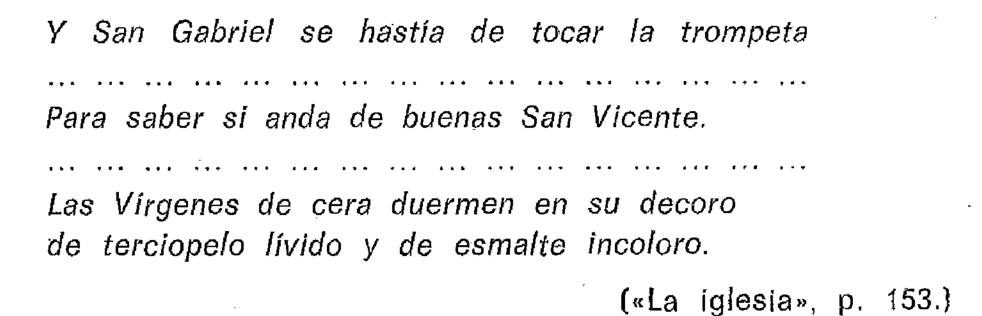
(«La granja», p. 170.)

El guardabosque, en el soneto así titulado (p. 168), se le finge a Herrera *Sacerdote del bosque.* Y en un lírico arrebato panteísta, su desenfrenada imaginación llega a conceder muy en serio atributos eclesiásticos a los bueyes:

¡Oh campo siempre niño! ¡Oh patria, de alma proba!
Como una virgen mística de tramonto se arroba...
Aves, mar, bosques: todo ruge, solloza y trina
Las Bienaventuranzas sin código y sin reyes...
¡Y en medio a ese sonámbulo coro de Pallestrina,
oficia la apostólica dignidad de los bueyes!

(«La misa cándida», p. 165.)

Y se encuentran también referencias regocijadas o irónicas que humanizan grotescamente a los santos o los presentan objetivados, mediante sus imágenes artificiales y externas:


Y San Gabriel se hastía de tocar la trompeta
... ...
Para saber si anda de buenas San Vicente.
... ...
Las Vírgenes de cera duermen en su decoro
de terciopelo lívido y de esmalte incoloro.

(«La iglesia», p. 153.)

El fenómeno de distorsión se evidencia a lo largo de toda su obra poética y se adapta, como una imaginería básica, a los más variados matices temáticos. En «La torre de las esfinges», extraño y casi indescifrable poema que el propio Herrera calificó de «psicologación morbopanteísta», las referencias religiosas son absurdas y violentamente dislocadas:

Desde el púlpito un fantoche
cruje un responso malsano,
y se adelanta un Hermano,
y en cavernosas secuencias,
le rinde tres reverencias
con la cabeza en la mano

(«Tertulia lunática», p. 264.)

Esas alusiones satánicas, tanto como las anteriores sacrílegas o burlescas, todas ellas extrañas a la religiosidad propiamente dicha, delatan una peculiar actitud ante los temas sagrados que quizá responde a una angustiada visión interior que conduce al poeta a la

dislocación de la realidad externa, en un extraño proceso anímico cuyo trágico mecanismo explica él muy claramente en sus versos:

La realidad espectral
pasa a través de la trágica
y turbia linterna mágica
de mi razón espectral
... ...
Las cosas se hacen facsímiles
de mis alucinaciones
y son como asociaciones
simbólicas de facsímiles.

(«Tertulia lunática», p. 252.)

En cuanto a la interferencia de la música en la obra de Herrera y Reissig, precisa hacer las mismas distinciones. Es indudable que la musicalidad impregna la poesía herreriana como una cualidad inmanente y que, en ocasiones, es esa musicalidad en sí misma lo que constituye la esencia de su lirismo. El frecuente paralelo que hace la crítica entre Herrera y Reissig y Darío ha sido probablemente sugerido por la capacidad que ambos poetas tuvieron para registrar con palabras el ritmo y la melodía que percibían en todas las cosas. Pero Herrera, además de la «música caprichosa y vaga» que escucha en la naturaleza (8), parece escuchar también «el sordo rumor de músicas de tormento». El poeta mismo explica muy diáfanamente ese «suplicio de pensamiento», y lo explica en su poema al parecer más oscuro y extravagante:

Objetívase un aciago
suplicio de pensamiento
y como un remordimiento
pulula el sordo rumor
de músicas de tormento.
... ...
Del insonoro interior
de mis oscuros naufragios,
zumba, llena de presagios
la Babilonia interior...
... ...
Un arlequín tarambana
con un toc-toc insensato
el tonel de Fortunato
bate en mi sien tarambana...

(«Tertulia lunática», pp. 251-57.)

---

(8) Julio Herrera y Reissig: *Prosas, crítica, cuentos y comentarios*, Valencia, Editorial Cervantes, 1918, p. 100.

Ha dicho Sabat Escarty que tuvo Herrera la obsesión de la música y que no poca de la falta de lógica visible en la poesía herreriana se debe a su exceso de música (9). Y con su fina percepción de poeta, este comentarista —que es quizá uno de los que mejor ha sabido interpretar el complejo de la poesía de Herrera como un todo— establece un interesante paralelo entre las diversas modalidades de la obra poética herreriana y ciertos tiempos y autores de la música. Considera él que la serie de sonetos incluidos en *Los éxtasis de la montaña* tienen un movimiento sereno, de nobles pausas, de graves silencios, que, en conjunto, da la sensación de un tranquilo andante; y ve a Chopin, Schumann y Schubert «muy cerca del ahondamiento emotivo de los sonetos que forman parte de *Los parques abandonados*» (Sabat, p. 24). Pero no es esa cualidad musical genérica, inherente, como es bien sabido, a toda la poesía modernista, la que deseamos comentar en el caso de Herrera, sino las dislocadas referencias musicales, muchas veces tenebrosas o sombrías, que reflejan la peculiar manera en que el poeta asocia las imágenes auditivas a sus temas. Porque una de las causas del tono crispante que caracteriza la poesía herreriana es quizá ese inquietante contraste entre su musicalidad formal, derivada de la perfecta armonía del ritmo y la melodía verbales, que el poeta depura usando palabras con sonido sugerente y valor fónico equivalente a notas musicales, y el estridente y ríspido impacto provocado por las imágenes auditivas ásperas, inesperadas y aparentemente disociadas del motivo central de sus poemas. El contraste suele aparecer como una nota extraña, tan ajena al conjunto temático, que provoca una indefinible impresión de malestar:

Sus finas manos ebrias de delirar armónicas
dulzuras de los parques, vagaban por el piano
sonambuleando, y eran las blancas filarmónicas
arañas augurales de un mundo sobrehumano.

(«Las arañas del augurio, p. 96.)

Se superponen en este poema, en planos alternados, las imágenes diáfanas, serenas, expresivas de armonía, representadas por las palabras *finas, armónicas, dulzuras, vagaban* y *blancas,* filarmónicas con imágenes desordenadas y fantasmales evocadas por las palabras *ebrias, delirar, sonambuleando, arañas augurales* y *mundo sobrehumano.*

(9) Carlos Sabat Escarty: «Julio Herrera y Reissig», *Historia sintética de la literatura uruguaya* (Plan de Carlos Reyles), Montevideo, Alfredo Villa, 1931, p. 23.

El poeta parece escuchar las más extrañas y aterradoras melodías en la voz de la naturaleza:

Canta la noche salvaje
sus ventriloquias de Congo
en un gangoso diptongo
de guturación salvaje...

Y en muchas de esas imágenes auditivas adversas subyace como una nota siempre recurrente el tema de la muerte:

Un leit-motiv de ultratumba
desarticula el pantano,
como un organillo insano
de un carrusel de ultratumba...
... ...
En el Coro de la Noche
cárdena del otro mundo
retumban su «De Profundo»
los monjes de media noche...

(«Tertulia lunática», pp. 260-64.)

La imagen del sepulcro es para Herrera tan obsesiva que se encuentran en sus versos macabras asociaciones mentales, que se traducen en extrañas sinestesias. Y la música, a través de una percepción deformadora, puede tener «sabor de sepultura»:

Una música absurda y poseída
con cárdeno sabor de sepultura
dislocó de macabra y de otra vida
el daño de mi enferma conjetura...

(«El gato», p. 225.)

Con frecuencia, son ciertas melodías musicales muy específicas las que Herrera percibe disonantes o dislocadas:

En el Cementerio pasma
la Muerte un zurdo can-can;
ladra en un perro Satán,
y un profesor rascahuesos
trabuca en hipos aviesos
el Carnaval de Schumann.

(«Tertulia lunática», p. 258.)

(Es media noche) Las ranas
torturan en su acordeón
un «piano» de Mendelssohn
que es un gemido de ranas;

(«Desolación absurda», p. 94.)

Pero en otras ocasiones las imágenes auditivas dislocadas son ajenas a la música y parecen obedecer a una extraña y muy persistente relación que el poeta encuentra entre lo fúnebre y lo distorsionado y disonante:

Se ahogó mi sueño en muecas de fantoche
y displicente bostezó en la noche
la fúnebre corneta de tu gato.

(«El gato», p. 225.)

A veces las imágenes auditivas deformadas inspiran al poeta artísticos juegos fónicos, cuya belleza externa, derivada del hábil manejo de las aliteraciones y los ritmos, apenas logra atenuar la nota inquietante y adversa de su dislocado sentido:

Cantando la tartamuda
frase de oro de una flauta
recorre el eco su pauta
de música tartamuda...

(«Desolación absurda», p. 92.)

El contraste entre imágenes auditivas lúgubres o estridentes y serenas imágenes resplandecientes de límpida belleza es una tónica tan sostenida en la poesía herreriana que puede considerarse como un rasgo predominante en su expresión artística, trasunto quizá de una insistente paradoja entre exaltación a la vida y abominación a la muerte que parece dominar sus temas. El fenómeno es muy evidente y tenaz a lo largo de su obra, pero, como una bella síntesis, puede demostrarse muy claramente en el siguiente soneto:

Es una ingenua página de la Biblia el paisaje...
La tarde en la montaña, moribunda se inclina,
y el sol un postrer lampo, como una aguja fina,
pasa por los quiméricos miradores de encaje.

Un vaho de infinita guturación salvaje,
de abstrusa disonancia, remonta a la sordina...
La noche dulcemente sonríe ante el villaje
como una buena muerte a una conciencia albina.

Sobre la gran campaña verde azul y aceituna
se cuajan los apriscos de vagas nebulosas;
cien estrellas lozanas han abierto una a una;

rasca un grillo el silencio perfumado de rosas...
El molino en el fondo, abrazando a la luna,
inspira de romántico viejo tiempo las cosas.

(«El teatro de los humildes», p. 175.)

Un vaho extraño, que el mismo poeta llama *abstrusa disonancia*, resuena como una *infinita guturación salvaje*, y esas imágenes tenebrosas, cargadas de las «músicas de tormento» interior de las que habla él en sus versos, se oponen patéticamente a la dulce sonrisa de la noche. Y del mismo modo, la ríspida imagen auditiva del *grillo* que *rasca el silencio perfumado de rosas* interrumpe, como otra agria resonancia, la placidez del conjunto. Este poema, cuyas alusiones oblicuas al tema de la muerte son transparentes *(tarde moribunda, postrer, la noche... como una buena muerte)*, muestra en las delicadas filigranas de sus preciosas metáforas, cruzadas por oscuras ráfagas de aspereza, la extraña simbiosis entre armonía y disonancia que caracteriza la poesía herreriana y que, a su vez, responde a una trágica polarización, siempre presente en sus versos, entre las ideas de belleza y vida, distorsión exasperada y muerte.—*LAURA N. DE VILLAVICENCIO (George Mason University).*

MAS ALLA DE LOS CUADROS

Antonio Blardony, un nuevo por qué metafísico

Cada vez que una escuela o un sistema de metafísica logra abrirse camino a través del intrincado mundo de problemas del pensamiento, el análisis de las notas que caracterizan esta nueva forma cultural nos descubre antecedentes claros en el mundo del arte y, dentro de éste, sobre todo del campo de la pintura.

De esta manera, el significado del planteamiento filosófico se ilumina aclarando no sólo su trayectoria, sino también los móviles primeros que nos hicieran capaces de este modo de pensar, al mismo tiempo que la obra artística incrementa sus valores al poner de manifiesto los gérmenes de nuevos rumbos culturales que encerraba.

Para ilustrar estos principios, nada mejor, en nuestra opinión, que recordar, del modo más esquemático, el paralelo tan conocido que se encuentra entre la fenomenología y la pintura de Velázquez.

La mentalidad filosófica de todos los tiempos anteriores a la Edad Moderna, incluso la época Renacentista, entendió, sin dudarlo siquiera, que el conocimiento era una actividad de acomodación de la mente a las cosas, que sólo el mundo poseía todo el ser y que, por tanto, el conocimiento no podía consistir en otra cosa que no

fuese la reproducción en nuestra mente de la realidad externa. El mundo era así centro absoluto en torno al cual giraba el hombre.

De esta actitud no se libraba tampoco el arte. Los pintores debían acercarse lo más posible a los objetos para observarlos detenidamente, aprender su forma, y sólo después podían, desde el caballete, reproducir las cosas tal como sabían que eran.

La superación de esta mentalidad no se produjo hasta bien avanzada ya la Edad Moderna. En el siglo XVII Descartes inicia una revolución filosófica al tomar al yo de su «yo pienso» como punto de apoyo para toda certeza. Ha de pasar todavía algo más de un siglo para que Kant nos descubra que el «yo pienso» acompaña a todas las actividades mentales del hombre. Y es por fin Husserl, ya en nuestro siglo, quien nos advierte que al yo pienso acompaña siempre lo pensado como un verdadero mundo fenomenológico, como el mundo visto en realidad por el hombre.

La filosofía necesitó, pues, tres siglos de grandes esfuerzos para lograr una solución satisfactoria del problema planteado. En cambio, el arte afrontó y resolvió de una vez el mismo problema en la dimensión del sentir. Bastó la obra de un solo pintor, Velázquez, contemporáneo de Descartes, para que en el mundo del arte se salvara la distancia entre la actitud medieval del mundo como centro y los más altos niveles fenomenológicos.

En efecto, los cuadros de Velázquez nos muestran la realidad no como sabemos que es, sino como se ve, al fijar, según Ortega, el punto de vista en el ojo del pintor.

Es evidente aquí cómo la fenomenología de Husserl se aclara al contemplar y sentir los cuadros de Velázquez y cómo, a su vez, los cuadros de Velázquez se enriquecen con la perspectiva de haber presagiado las líneas clave de un nuevo sistema metafísico.

Hoy, a nuestro entender, estamos asistiendo al nacimiento de un nuevo ciclo semejante al que acabamos de describir. Como es obvio, sólo contamos con datos parciales para su interpretación, lo que dificulta de un modo considerable la tarea, pero, al mismo tiempo, nos encontramos con la facilidad de disponer de esos otros ciclos ya completados para poder diagnosticar acerca de la evolución futura del pensamiento o, lo que es lo mismo, adivinar en nuestro caso los elementos de que carecemos.

Hace algunas décadas apareció en el arte lo que ha dado en llamarse pintura metafísica, quizá sin que los que así la denominaban alcanzasen a descubrir plenamente el sentido del término «metafísica» aplicado al arte pictórico.

En líneas generales, tanto los pintores mismos como los críticos entendieron que este movimiento intentaba adentrarse en un mundo que está «más allá de la física». Este nuevo mundo, por tanto, tendría espacios y objetos creados por la mente, sería un mundo trascendente a la realidad.

El análisis de la temática de los cuadros que merecieron entonces los mayores elogios y que aún hoy siguen atrayendo la atención de los interesados por el mundo del arte, sin embargo, nos hace vislumbrar motivos muy diversos, actuando en lo profundo de la sensibilidad creadora de estos artistas y es, en última instancia, a esta actividad del subconsciente a la que deben incluso el nombre de metafísicos tales pintores.

En nuestra opinión, no se trata, en modo alguno, de una pintura que traiga de nuevo a luz dimensiones del ser ya alumbradas por el filósofo Aristóteles. Nos encontramos, por el contrario, ante un movimiento que inicia nada menos que un concepto de la metafísica valedero para filósofos que han de sucedernos en un futuro más o menos inmediato.

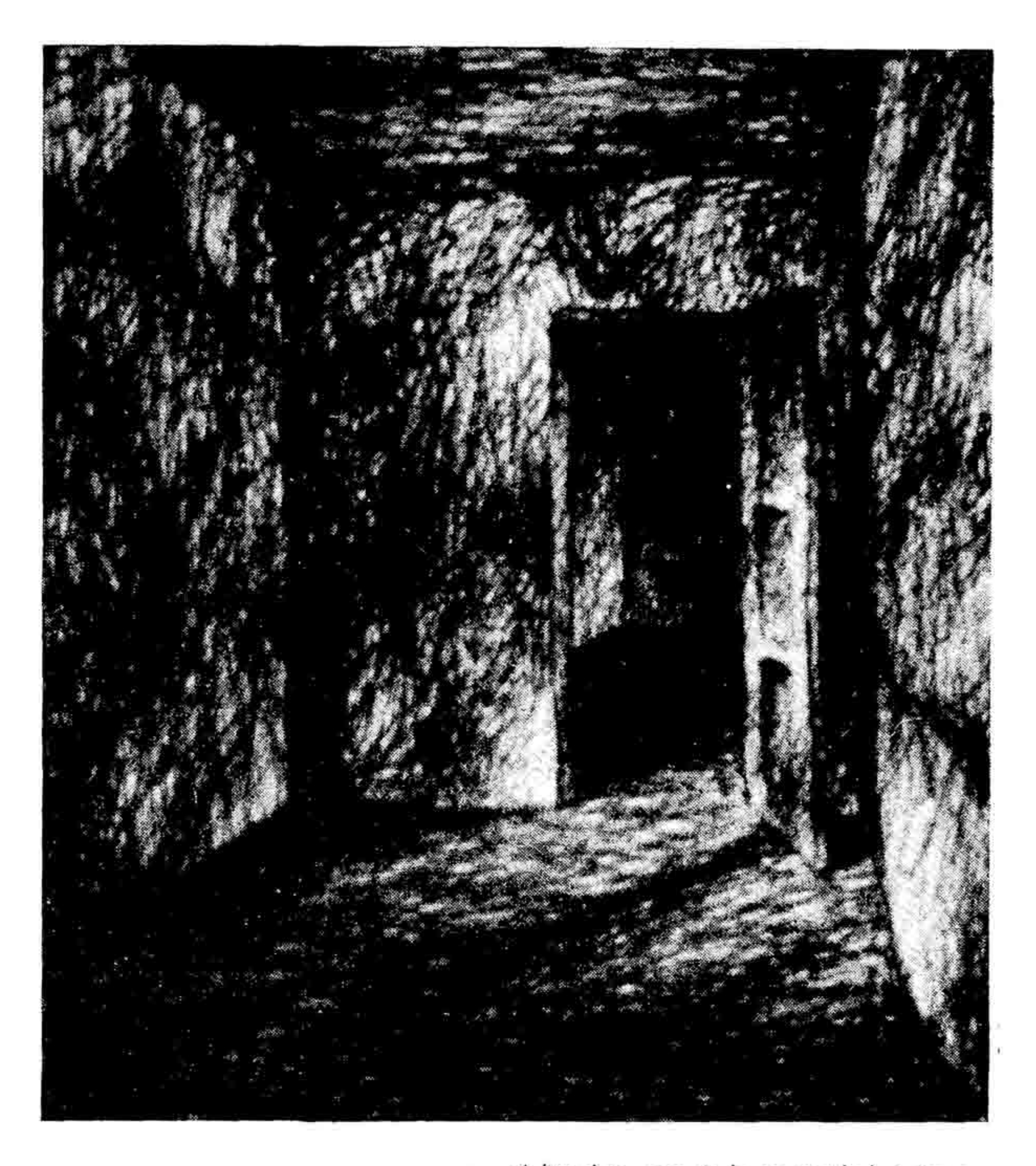
Es ya un fenómeno digno de atención el hecho de que varios de los pintores que protagonizan con más derecho el movimiento metafísico procedan de otro movimiento inmediatamente anterior, el futurismo, al que pretendían entonces oponerse.

No es fácil pasarse sin más de una tendencia a la opuesta. En líneas generales, cuando algo así acurre, el análisis detenido de los movimientos considerados contradictorios debe descubrir algunos elementos sutiles que fueron la causa común de que una determinada mente se sintiera atraída ahora por uno y después por el otro.

El futurismo fue un movimiento revolucionario que pretendió la destrucción de la ciudad histórica, de la cultura tradicional, implantando en su lugar una ciudad activa, una cultura viviente adornada de tales cualidades que después hubo de creerse que tal ciudad no era otra cosa que la correspondiente a las actividades industriales que vienen invadiéndonos progresivamente desde entonces.

Ahora bien, el hecho de que unos artistas quisieran en un momento traspasar nuestros límites de ciudad tradicional, diríamos de la cultura que durante siglos ha venido dominándonos, y al descubrir esa nueva ciudad como la industrializada de nuestros tiempos, hayan sentido una desilusión profunda, indica claramente que su meta era otra muy distinta.

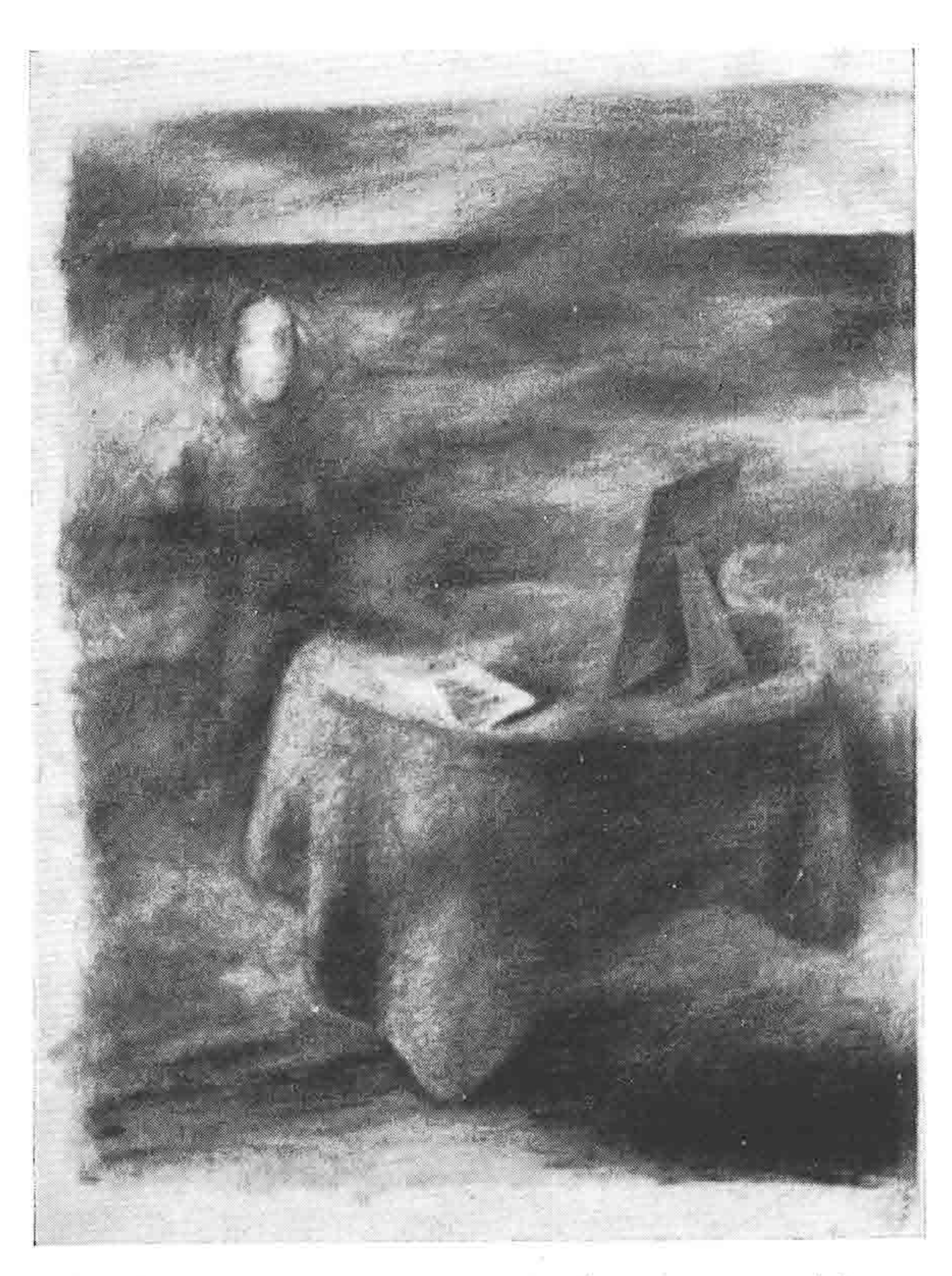
Si una desilusión de estas características es la causa generadora del movimiento metafísico tendremos que pensar: por una parte, que la intención del movimiento futurista no era, en modo alguno, alcan-



«... el hombre, con toda seguridad, estuvo.»



«... una niña, figura del subconsciente, corre entre árboles huyendo.»



«Las cosas están sólo un momento en el tiempo.»



«... nos habla del origen del ser humano, del alguien adviniendo igualmente del nadie.»

zar esos objetivos determinados que se expresan en su manifiesto y, por otra, que al menos en parte, las pretensiones del nuevo movimiento, del metafísico, habrán de coincidir con los deseos no logrados mediante la fórmula anterior.

El análisis nos lleva, pues, a concluir que en la unión del principio motor del futurismo con las metas finales del movimiento metafísico debe subyacer el elemento esencial de ambas tendencias. Es decir: en la búsqueda de una *nueva ciudad* situada en un mundo trascendente «más allá de nuestras sensaciones físicas» radica el verdadero valor de la trayectoria artística a que nos estamos refiriendo.

Ahora bien, una ciudad *activa* sólo puede serlo por medio de los seres humanos que abriga y si, además, ha de trascender nuestro mundo físico, queda condicionada a que su ser nuevo se refiera a valores de humanidad como tal, a valores del ser mismo del hombre.

Tan sólo con los datos apuntados estamos seguros de que ya el panorama de cuadros que ofrece la escuela de pintores metafísicos cobra un sentido nuevo; no obstante, el camino está apenas iniciado.

Un simple paseo a través de algunos de los cuadros de Carrá nos deja la impresión de un lenguaje subrayado de intenciones profundas que con seguridad no fueron del todo advertidas por la conciencia del artista:

En *Persecución* (1914) advertimos que el caballo carece de patas, *El caballero de occidente* (1917) muestra un jinete maniquí montando un caballo de madera, *El ídolo hermafrodita* (1917) es, igualmente, un maniquí asexuado del que nos llama la atención además su actitud de bendecir.

Si en nuestro recorrido pasamos a los cuadros de De Chirico, la tónica continúa. Tanto en *Las musas inquietantes* (1916) como en *Héctor y Andrómaca* (1917), por tomar sólo estos ejemplos, los maniquíes se suceden: con un agujero a la altura del estómago, sin cara, sin cabeza.

Como puede comprenderse fácilmente, el intento de pintar un *mundo* más allá de lo físico se plasmó sobre todo en dos formas negativas: la de las carencias —*sin patas, sin cabeza, sin cara*— y la de las apariencias —maniquíes como seudorrepresentaciones humanas, caballos de madera.

Alcanzado este punto en el desarrollo de nuestro trabajo nos sale al encuentro uno de los temas más fecundos de todo verdadero estudio de problemas metafísicos.

Cuando Kant necesitaba el concurso de un a priori del sujeto para alcanzar con la mente un conocimiento de valor universal no advertía que la universalidad de todo conocimiento depende de una negación y una negación no es un a priori, sino la aprehensión de un objeto en dos tiempos; es decir, un conocimiento auxiliado por un recuerdo o un proyecto.

La pintura metafísica, por tanto, nos está enfrentando con un problema del conocimiento en el sentido filosófico más riguroso al enseñarnos con su doble negación, por una parte, que no es sólo el mundo de lo físico el posible para el hombre y, por otra, que también el hombre mismo puede ser negado metódicamente para alcanzar nuevas dimensiones de lo humano.

Pero tras estos vislumbres se eclipsa durante un tiempo la pintura metafísica. Se agotó en el esfuerzo, ciertamente; no obstante, quedaba abierta una vía de acceso a nuevos puntos y a nuevos aspectos no sólo que ampliasen de un modo considerable las posibilidades pictóricas, sino, sobre todo, que hiciesen una vez más del arte un estadio previo a una gran revolución en el campo filosófico. Una tarea de esta índole es la que va a corresponder, en opinión nuestra, al pintor Antonio Blardony, autor de unos cuadros cuyo sentido más hondo nos proponemos, en última instancia, aclarar en este trabajo.

Hace algunos años, los críticos de arte tuvieron repetidas oportunidades de ocuparse de Antonio Blardony cuando en un corto lapso celebró varias exposiciones y obtuvo no pocos premios. A continuación, los activos e inquietos pinceles de Blardony se detuvieron por una larga temporada hasta hacernos sentir una profunda inquietud a quienes esperábamos de él una obra sumamente valiosa. Ultimamente, por fin, de un modo repentino, se ha presentado de nuevo ante el público con una exposición considerable en verdad en cuanto al número de cuadros, pero, sobre todo, desbordante de interés.

Sin duda, este paréntesis de inactividad entre dos períodos fecundos del artista tiene un valor significativo y puede servirnos para comprender mejor su trayectoria y, en especial, el sentido último de su pintura.

En los cuadros de la primera etapa de Blardony puede observarse ya una tendencia evolutiva, sin que esto implique un sentido cronológico en que coincidan la aparición de los cuadros y el desarrollo de los temas. Lo que pretendemos destacar es más bien una actividad oscilante en cuyo conjunto se encuentran los elementos esenciales que determinan los pasos necesarios para componer un período de formación de una cultura.

Son frecuentes, en efecto, los cuadros en que Blardony pinta con manifiesta y primordial intencionalidad el desorden, diríamos el caos.

El hecho, en principio, podría parecer, por sí mismo, sugeridor en tal grado que no necesitase comentarios. Toda cultura que comienza aprende a imaginar un caos, que es la causa originaria de que procede el mundo y, aun a veces, el hombre. Pero no es éste, en absoluto, el problema que nos sugieren los cuadros de Blardony. Muy al contrario, los ejemplos de caos que aquí nos encontramos no preceden a un orden que dé sentido a las cosas, sino que siguen a lo que alguna vez tuvo sentido.

Un trastero o un desván son ejemplos claros de lo que el pintor quiere expresar. Lo que sirvió ya no sirve porque su valor pertenece al pretérito y ahora no son más que cosas arrumbadas. Del mismo signo son sus muñecos rotos, que nos hablan de un modo elocuente, no sólo de un tiempo que ya no es, sino, además, de ilusiones desvanecidas, de ideales que pasaron.

Ahora bien, un caos con tales características se asemeja de alguna manera a un apocalipsis o incluso a una conflagración.

La historia mítica de los pueblos nos hace asistir a diversos apocalipsis y conflagraciones, siempre condicionados por tener al fuego o al agua como agentes destructores de un mundo o un ciclo cósmico. Ahora estamos, en cambio, ante una destrucción que sólo precisa del tiempo como implacable martillo ante el que todo acaba. Se trata, pues, de un nuevo planteamiento, tanto de caos como de apocalipsis.

El trastero y el desván son lugares que el hombre destina a guardar, no los objetos de desecho, sino los que han caído en desuso. No son lugares donde lo inservible se recoge, sino, más bien, donde los objetos que fueron valiosos esperan que el olvido les borre su carácter de reliquias.

Por su parte, los muñecos rotos nos ayudan a descubrir un nuevo matiz que determina, o al menos caracteriza, la intencionalidad creadora del subconsciente de Blardony.

Un muñeco es por su naturaleza objeto lúdico infantil, lo que equivale a decir que sobre él recaen los proyectos afectivos del niño, así como por su forma adecuada al ser humano tiene la capacidad de representar, o al menos sugerir de algún modo, el ser del hombre mismo.

Dadas estas características, el muñeco roto nos afecta en principio a nivel de nuestra sensibilidad, ciertamente, porque nos recuerda, una vez más, el tiempo, que pasa implacable, y la desvalorización de lo que fue un día estimado; pero, sobre todo, porque

advertimos que el tiempo, además de pasar sobre las cosas, sobre nuestros objetos queridos, desvalorizándolos, pasa también sobre nuestra figura humana, sobre nosotros mismos.

El trastero y el desván se convierten ahora en creaciones humanas para el olvido. Nos descubren al hombre mismo como dotado con la capacidad de olvidar.

En suma, el caos y el apocalipsis de nuestro artista reciben su sentido del ser propio del hombre, que tiene como destino olvidar, pasar y ser olvidado.

Como en De Chirico, abundan en Blardony los maniquíes, con frecuencia igualmente mutilados, cuyo sentido puede hacerse ahora transparente: sin desaparecer del todo el influjo del tiempo, aflora aquí al primer plano el descubrimiento del valor apariencial del ser del hombre. Sin personalidad, el humano maniquí se deja utilizar, sirve a fines impuestos por un mundo que le es ajeno y que, a su vez, lo aliena. Si el tiempo destinaba al hombre al olvido, su ser apariencial lo devalúa en su propia esencia.

En la misma etapa del pintor aparecen también cajas o baúles alargados, lo que sugirió a la crítica, a nuestro modo de ver con todo acierto, la impresión de ser ataúdes un tanto disimulados.

El dato es muy significativo, pues nos permite seguir la trayectoria de Blardony en su progreso hacia la dimensión humana de su pintura.

Ahora el cementerio no es sólo obra del hombre, sino para el hombre; la muerte misma se hace sentir, pero en modo alguno se trata de la muerte que siglo tras siglo nos había presentado la historia. No estamos ante un ser personal que siega las vidas, sino ante algo muy distinto que comprenderemos más fácilmente al examinar los cuadros que siguen y que igualmente pertenecen a lo que aquí denominamos la primera etapa del artista.

La frecuencia con que Blardony representa en sus cuadros habitaciones vacías llegó a sorprendernos. Flotaba en el aire un misterio que ahora, desde nuestra perspectiva, es fácil esclarecer. Las habitaciones son, sin duda, obras de factura humana y de fines claramente humanos. El hombre, sin embargo, no está. Cabría pensar que la habitación vacía espera al hombre, pero más bien sentimos que es de nuevo un signo de pasado el que conservan sus paredes. El hombre, con toda seguridad, estuvo.

Nos encontramos, pues, ante un nuevo cementerio que ya ni siquiera guarda los cadáveres como reliquias. Del hombre en estas habitaciones no queda nada. Lo pintado resulta entonces ser el nadie, y la muerte, en consecuencia, pierde esa similitud que tiene con

un ser personal y viviente para convertirse en el más absoluto *no* del hombre.

Por otra parte, las habitaciones vacías vuelven un momento a recordar ese caos que marcaba una línea final, aclarando de nuevo su sentido:

Aparecen las habitaciones vacías unidas por puertas que las comunican de un modo infinito de la primera a la segunda, de la segunda a la tercera..., como si siempre se pudiera esperar que un paso más allá, en la próxima habitación esté todavía el hombre, pero inútil, el caos, tras el acabarse, es un mundo laberíntico al que no puede, en modo alguno, encontrársele sentido unitario.

El sinsentido en sí, o al menos la posibilidad del sinsentido, es para el artista en esta etapa el mayor problema del hombre.

Por todo lo que hemos dicho, se comprende que una de las características más destacadas en los cuadros de Blardony sea la sensación de estar viviendo inmersos en un ambiente que nos sobrecoge.

Se asoma aquí a lo visible un sentimiento profundo de miedo, igualmente despersonalizado. No nos referimos, en absoluto, al miedo que puede sentir el hombre ante determinados hechos concretos. No se trata del sentimiento de miedo como opuesto al de valentía, ni siquiera como opuesto a la posesión de la paz.

El miedo que nos transmiten los cuadros de Blardony tiene sentido sólo dentro de la antropología evolutiva y es, por tanto, opuesto, al sentimiento de vergüenza.

A medida que el hombre adquiere capacidad de ser sociable, a medida que se adentra en el mundo de la cultura, su capacidad de naturaleza se resiente, produciéndose en su intimidad un movimiento oscilatorio que le lleva tan pronto a la vergüenza si actúa en el mundo de la cultura con elementos pertenecientes a su ser solitario, tan pronto al miedo si con sus elementos de solitario pretende volverse a la soledad, al mundo de naturaleza. Estas fuerzas contrapuestas explican que el avergonzado se refugie en la soledad, mientras que el miedoso busque la compañía de otros seres humanos.

Pues bien, a quienes vivimos más o menos inmersos en un mundo de formas culturales, los cuadros de Blardony nos hacen sentir nuestra soledad radical como irresistible, nos provocan miedo en contraste con nosotros mismos al hacernos perder la compañía de los otros, que nos ampara de la fuerza atrayente de nuestra soledad originaria.

Todas las características que acabamos de exponer nos llevan a la conclusión de que estamos ante el pavor que nos impone la natu-

raleza, ante el miedo de la madre tierra que amenaza con devorarnos y que estamos seguros de que lo conseguirá.

El hombre destinado a la muerte, a su propio caos apocalíptico, es, en concordancia con la filosofía heideggeriana, la conclusión de la primera etapa artística de Blardony. Una mujer, nuestro subconsciente, ante un espejo no encuentra su imagen, comtempla únicamente su propio nadie. El nadie de cada uno de nosotros observados en el espejo de la propia reflexión.

Como hemos podido comprobar en las líneas que anteceden, esta primera etapa de la pintura de Blardony se cierra en un conjunto de cuadros que miran todos hacia la esencia del ser humano, hacia el interior del hombre. La naturaleza adquirida de ser sociable no se ha vislumbrado todavía y, aún es más, ni siquiera ha podido el hombre otear su mundo, asomarse al exterior. No faltaron, sin embargo, los intentos. Las ventanas aparecen con alguna frecuencia, pero a través de ellas nada podemos ver que nos informe suficientemente de lo que ocurre fuera. Incluso, a veces, las ventanas mismas muestran las señales del tiempo destructor actuando sobre ellas: los cristales están rotos, diríamos nuestros ojos, condicionados por las sombras, embotados por una oscuridad milenaria, ya no ven.

El intento de mirar es, pues, únicamente un síntoma, y tras él el manantial creador del artista se agota y el pintor entra en una prolongada crisis, en un debate infructuoso por alcanzar inspiraciones nuevas que se retrasan día tras día, y así transcurren varios años.

Pero las crisis de creación no suelen ser nunca estériles. En ellas, por el contrario, el espíritu se renueva y las energías acumuladas van poco a poco posibilitando empresas más arduas y de mayores alcances.

La crisis de Blardony no fue excepción a la regla. Tras ella su capacidad creadora se despierta de nuevo; sus cuadros iluminan sendas inesperadas de nuestro caminar cultural.

Intentaremos en lo que sigue hacernos entender en el intrincado panorama de problemas que ofrece la última etapa pictórica de Blardony, imponiéndole por nuestra parte un cierto orden conceptual que en modo alguno corresponde ni a la intención ni a la cronología del autor.

Ahora sí nos encontramos de vez en cuando ante espacios abiertos, ante exteriores que, a primera vista, contrastan en alto grado con las representaciones de la etapa primera. No obstante, los síntomas de continuidad acuden pronto a explicarnos los móviles profundos de la apertura: en la playa, ante el mar, una mesa camilla nos recuerda que el mundo es sólo una representación del interior del

hombre. De nuevo ante el caos apocalíptico, sin finalidad, las cosas están hechas de momentos, de huellas humanas que el mar o el tiempo borrarán sin duda.

Lo laberíntico extiende sus dominios hasta cobrar rango de universalidad.

Se dice que los españoles son «los más laberínticos de los europeos»; Blardony es una prueba de ello. En una ocasión tan sólo uno de sus personajes femeninos, una niña, figura de su subconsciente, corre entre árboles huyendo. Sin duda alguna su mente creadora trataba entonces de salirse un momento de lo intrincado sin fin al mundo como esfera, como totalidad con sentido, a un mundo donde existiesen las causas finales. Pero este cuadro hiere al artista y, con razón lo considera como algo impropio, ajeno a sus constantes.

Además de en estado laberíntico, el mundo aparece ahora en los cuadros de Blardony en situación de inestabilidad. No hay patas en que se apoyen la cama o la mesa camilla, ni aparecen tampoco las piernas de algunas de sus figuras humanas.

Las cosas están sólo un momento en el tiempo; pasan también sin detenerse. En su esencia, diríamos no existe el ser y esto no tanto porque dependan del hombre como por pertenecer en sí al reino de lo sin sentido, a la inestabilidad.

Tampoco el hombre se libra de esta condición universal del sentir de Blardony y éste es, sin duda, el punto culminante de su carrera artística.

Después de que en la primera etapa logra pintar el nadie de cada uno porque el hombre en términos heideggerianos es un ser destinado a la muerte, la aparición de la figura humana en su etapa reciente nos conduce por sendas sutiles a un grado más allá.

En una intuición instantánea se presenta ante nosotros el alguien. Es el alguien de cada uno, cruce de hombre y de esfinge que, si bien surge espontáneo, ha perdido por completo la ingenuidad y, en consecuencia, viene, sin palabras, cargado de señales, de interrogantes y quizás de mensajes.

Los estudios filosóficos han dejado muy claro el alcance de la revolución cartesiana fijando el yo como punto de apoyo para el conocimiento, así como el valor de las lucubraciones kantianas por las cuales el hombre queda verdaderamente constituido en centro del universo. Tras ellos Husserl hace progresar su ciencia, pero sigue siendo el yo quien da sentido a toda la arquitectura fenomenológica.

Está igualmente claro el significado de Heidegger culminando esta línea con su interrogante de pretensiones radicales sobre la metafísica: ¿por qué el ente y no más bien la nada?

Desde Descartes a Heidegger el mundo pudo tener naturaleza de un todo o de un laberinto, pudo tener sentido por sí mismo o recibirlo del hombre, pero apenas hubo en este período crisis sobre el sentido del yo. Ni tampoco tras de Heidegger se ha puesto en duda que su pregunta fuera la más radical de todas las cuestiones metafísicas.

Pues bien, ante la pregunta que ahora creemos nos hace la esfinge: ¿qué es el alguien? las convicciones tradicionales se conmueven en su última radicalidad.

Entre los maestros de Heidegger figura, ciertamente, Husserl como el más destacado por lo que respecta a la enseñanza de la filosofía a nivel filosófico o, si se quiere, como maestro del pensar, pero sería injusto no poner en equivalencia con él a Reiner María Rilke, un artista en verdad, un poeta cuyo trasfondo de sentir presagia y aun condiciona la mentalidad filosófica de Heidegger.

A Rilke le gustan los surtidores por ese fluir constante que los hace estar cambiando y permanecer al mismo tiempo; los espejos porque en ellos las imágenes se mantienen sólo accidentalmente y pueden variar con toda la rapidez que se quiera y, sobre todo, las pelotas por sus curvas magníficas, por su estar en el aire siendo pura inestabilidad.

En estas imágenes encuentra el poeta los elementos para expresar del modo más fiel la esencia del hombre.

Al mismo tiempo siente Rilke al hombre doliente en su mundo «arrojado sobre las cumbres escarpadas del corazón». El ser humano pasa por la existencia maltratado por cuantos elementos lo rodean y envuelto en una noche que no le permite ver la senda por donde camina.

No es preciso añadir nuevos aspectos del enfoque rilkeano del hombre para comprender el sinsentido del mundo y el sentido del hombre dentro de su caos laberíntico.

A partir de unas intuiciones con tales características puede fácilmente comprenderse una filosofía en la que se distinga lo óntico del mundo frente a lo ontológico del ser ahí y aún dentro de ella el interrogante sobre la existencia misma: ¿por qué el ente y no más bien la nada? Si el hombre uno camina hacia la muerte como único fin que le da sentido, ¿queda razón alguna que justifique la existencia?

En cierto modo las figuras humanas de Blardony coinciden con la mentalidad que origina la trayectoria Rilke-Heidegger. También lo humano aparece en nuestro pintor en la más completa inestabilidad como hemos visto y arrastrado hacia la muerte como único destino:

una niña corre veloz hacia un muro. Su figura, un tanto difuminada, como recordando una generalización, está, probablemente, a punto de estrellarse o porque no ve, o porque no entiende, o porque no es voluntaria su carrera. Quizá las tres cosas condicionen al ser humano de los cuadros de Blardony a estar abocado a la muerte.

De esta suerte la postura de Blardony empieza a diverger de las de Rilke y Heidegger por la duda misma sobre la naturaleza humana. Sobre ese yo que servía de base al conocimiento y aun a la constitución del mundo se plantea ahora con firmeza el interrogante: ¿qué es el alguien? ¿Constituye de verdad el yo un fundamento para el conocer? y, aún más, ¿es el yo de cada uno una unidad permanente durante toda la existencia humana?

De este planteamiento primario se deduce una conclusión filosófica que nos hará variar de manera extrema la pregunta radical de Heidegger. En efecto, preguntar ahora ¿por qué el ente y no más bien la nada? aparece como un antropomorfismo, como una reminiscencia de la mentalidad mágica del primitivo. Los entes están ahí ocupando en su totalidad un mundo laberíntico. La nada sólo existe en la mente del hombre por analogía con el nadie. La pregunta radical, por tanto, debe ser: ¿por qué alguien y no más bien nadie?

Sólo de una pregunta así puede seguirse una filosofía que se preocupe en primer lugar de fundamentar ese yo que está dentro del mundo y no de tomarlo como base para explicar como proyección todo un universo.

A la pregunta radical de ¿por qué alguien y no más bien nadie?, debe seguirle la que en la intuición de Blardony le precedía: ¿qué es el alguien?

Aquí la duda se nos explica mediante un cuadro en el que un espejo, a diferencia de los espejos de Rilke, no refleja la imagen del hombre, sino que la reproduce en paralelo. La crisis sobre el yo nos hace perder la confianza en nuestra propia reflexión.

Una última interpretación filosófica cabe, en opinión nuestra, extraer de esta segunda etapa de la pintura de Blardony. En un cuadro que podríamos llamar inverso al de la niña corriendo hacia el muro nos encontramos otra, o la misma, niña saliendo de él.

Las deducciones pueden hacerse sin dificultad. No obstante, no nos será lícito atribuirle la misma fuerza inspiradora por el hecho de haber sido pintado con posterioridad y cuando todavía la actitud del artista conservaba las influencias de la inspiración primera.

Esta segunda figura de la niña puede estar en la ultravida, y con ello rompería gravemente la línea artística de Blardony, o ser imagen de la vida como ensayo, como un repetirse sin cesar, lo que

supondría simplemente una nueva evasión de su actitud o, finalmente, en consonancia ya con toda la obra, estamos ante un cuadro que completa la idea expresada en el anterior: si la una nos explicaba el correr del hombre hacia la muerte, hacia el nadie, la otra nos habla del origen del ser humano, del alguien adviniendo igualmente del nadie. El hombre sería así, como primera respuesta, un alguien limitado por dos nadies.

Antes de poner punto final a este trabajo queremos expresar, una vez más, nuestro parecer de que la obra de Blardony viene a aclararnos el significado de lo metafísico que la pintura planteara hace unas décadas. Metafísica no podrá ya ser en adelante la disciplina que se ocupa de lo que está más allá de nuestro mundo físico, sino el quehacer humano que trate de fundamentar el ser del hombre mismo.

Y ahora, pues, sólo nos queda esperar que la filosofía nos dé pronto nuevos frutos que iluminen y fundamenten en la línea del pensar lo que ya el arte está diciendo con su sentir.—*ENRIQUE PAJON MECLOY (Prim, 3, MADRID-4).*

FACETAS EN LA ESTETICA DE RAMON LOPEZ VELARDE

López Velarde es considerado por muchos como el más grande poeta mexicano del siglo XX, y se admira en él una estética diversa e interesante por la multiplicidad de aspectos. Su clasificación más general es la de posmodernista, pero está lejos de ser ésta una clasificación rigurosa. Fácilmente puede errarse al pretender enmarcarlo en una escuela, movimiento, tendencia o grupo literario determinado porque se resiste al encasillamiento. No puede situársele en un compartimiento estanco, ya que se aprovechó de las tendencias literarias de su época y de las anteriores, sin que tomara bandera por ninguna. Comenzó a escribir cuando ya el modernismo agonizaba, pero no puede desconocerse que tiene residuos de los modernistas y que conocía a fondo la producción lírica de Darío, Herrera y Reissig y de Lugones, aunque sólo aprovechara del modernismo las renovaciones que estimó más convenientes para enriquecer sus modos expresivos. Trató de superar lo que ya se había hecho, llevándolo a un grado último, o de seguir una vía distinta dentro de su gran preocupación: crearse un lenguaje novedoso, intenso, atrevido y personal.

Frente al preciosismo y artificialidad del modernismo opuso su yo, lo que entraba a formar parte de su sensibilidad íntima; tendió a esa mayor profundidad y autenticidad del posmodernismo. López Velarde formó parte de los escritores que por el año 1910 comenzaron a mirar en torno suyo y volvieron los ojos hacia lo propio, o sea de aquellos que pertenecen al nuevo valor en la historia literaria mexicana del criollismo o mexicanidad (1); siendo el suyo un criollismo estético, de arte refinado. El no aportó a la literatura de su país un tema nuevo, sino que trajo más bien «una nueva manera de ver y de sentir un viejo tema: lo mexicano, la patria» (2). Puede, pues, decirse que nuestro autor se halla, con cierta equidistancia, en un punto medio que une la poesía modernista, pasando por la posmodernista, con las nuevas tendencias de los años que siguieron a 1920. Esa es su posición históricoliteraria: entre el modernismo que ya fenecía y las innovaciones literarias que surgieron hacia 1920. Ni modernista, ni posmodernista, ni vanguardista, sino autor de transición y uno de los iniciadores de la poesía moderna mexicana (3).

López Velarde no gusta hablar de sus ideales estéticos y de cómo trabaja su arte. En algunas de sus crónicas insiste sobre este tópico al decir que una considerable porción del arte del poeta estriba en la satisfacción de la necesidad de esconder su maña. Estima en grado sumo el derecho a la libre expresión y representación de su emotividad, sin tener que ajustarse a teorías rígidas ni ser esclavo servil de escuelas y movimientos. Por eso creía que la estética de su época debía estar libre de los absolutismos de la perfección exterior, y no respetaba ni la retórica tradicional ni la absoluta perfección gramatical, porque iba a la caza de una expresión singular que se adaptara libremente a su propia espiritualidad. Pudo, pues, objetivar sus emociones precisamente por habérselas arreglado para crearse un lenguaje propio. Ese anhelo de trasladarnos la emoción de su alma constituye una de sus importantes preocupaciones artísticas e intelectuales. La sensibilidad íntima, la emotividad, es fundamental en su estética, y de ahí que declare en una ocasión: «Yo anhelo expulsar de mí cualquiera palabra, cualquiera sílaba que no nazca de la combustión de mis huesos» (4).

---

(1) María Ibargüengoitia: «La poesía de López Velarde», *Universidad*, 3, núm. 14 (marzo de 1937), p. 31.

(2) J. M. González de Mendoza: «López Velarde en su tiempo», *México en el Arte*, número 7 (primavera de 1949), p. 29.

(3) Octavio Paz: «El camino de la pasión (Ramón López Velarde)», en *Cuadrivio: Darío, López Velarde, Pessoa, Cernuda* (México, J. Mortiz, 1965), p. 78.

(4) Ramón López Velarde, crónica «La derrota de la palabra», en *Obras*, edición de José Luis Martínez (México, Fondo de Cultura Económica, 1971), p. 403. En adelante, las citas textuales de la obra de López Velarde harán referencia a páginas de esta edición.

De su obra salta a la vista que López Velarde tenía un vehemente deseo de renovación, de novedad, de originalidad. No resulta difícil rastrear en la prosa ese ansia de originalidad, su deseo de apartarse del lugar común. Así lo ha dejado entrever en pasajes como éste:

> Yo me expreso con una razón más fácil y poderosa. ¿Cuál?, diréis. Mi cansancio incurable de lo terreno, mi aburrimiento del vulgar patrón en que están calcados todos los hombres... *(Mundos habitados*, 281.)

Este empeño velardeano de huir del cliché, de evitar siempre la expresión gastada, lo encontramos en uno de los autores preferidos de López Velarde, en el argentino Lugones; y no resulta aventurado afirmar que de él aprendió, principalmente, el arte de la originalidad e individualidad. En un artículo de crítica anónimo se reconoce que López Velarde gustaba de lo enigmático, especialmente en su segunda etapa literaria, cuando dejó la provincia para trasladarse a la capital de México, pero se asegura que siempre se mantuvo dentro de «una originalidad no rebuscada, no perseguida, no implorada, sino nacida de él mismo. A nadie imitó. Nadie podrá imitarle» (5). Si bien estamos absolutamente de acuerdo con el comentarista en lo de que no imitaba a nadie y de que resulta muy difícil imitarle —como se ha probado con los poetas menores que trataron de hacerlo—, no coincidimos con él en lo de que su originalidad no era perseguida. Se necesitaría un espacio del que no disponemos para traer a colación las numerosas citas de su prosa que demuestran lo contrario: que él tenía un fuerte empeño de ser original y novedoso, y que trabajaba constantemente en ese sentido, a tal extremo que podemos afirmar que la originalidad constituía su más fuerte ideal estético.

Hay un paralelismo notable entre la vida y la obra literaria de López Velarde. Durante la estancia en su pueblo natal de Jerez, en el estado de Zacatecas, se le reconoce como representativo y punto de partida de una literatura de provincia, nota original en el desarrollo de las letras mexicanas; y después, al trasladarse a México, en contacto con la gran capital cosmopolita, rebasa su anterior etapa, se vuelve más profundo, esotérico, y alcanza proporciones de universalidad. En la provincia trabajó con talento de artífice lo ordinario, lo cotidiano, lo minúsculo y lo nimio, tanto en el verso como en la prosa, relacionándose en esta forma con los otros escritores del posmodernismo. Allí se dedicó al juego, muy de su justo, de dotar de dignidad poética las cosas más humildes. Pudiéramos decir que se empeñó en

(5) *El Universal*, 26 de julio de 1923.

la sublimación de lo mínimo y que se elevó sobre las mediocridades comunes. Al igual que Azorín, López Velarde nos advierte el valor inaudito de lo habitual (6) y nos hace admirar inmensamente las bellas exquisiteces que hay en las cosas vulgares (7). Ve y trabaja la provincia como cantera de material artístico y nos escribe, principalmente en sus prosas poemáticas, sobre la plaza de armas, las alamedas, ventanas, balcones; en fin, sobre el ambiente sosegado, lento, de la provincia, con sus costumbres y tradiciones. La contempla como símbolo de paz y equilibrio, de tranquilidad de espíritu, de sencillez en sus mujeres. Lo provinciano, al igual que la patria, lejos de ser superficial en López Velarde, marca una etapa en su obra y representa un interés profundo de su personalidad.

Dentro de la estética velardeana, el tema femenino ocupa una posición literaria preponderante, fuertemente relacionado con su vida íntima amorosa. Según sus biógrafos y amigos, y por propia confesión, se trataba de una persona sensual y erótica (8). Cantó con exactitud todo lo que es cantable en la figura femenina, sin rodeos de clase alguna, de la cabeza a los pies; y recorrió con afán la estructura femenina, poniendo en cada punto anatómico toda la poesía de que era capaz (9). Que quizá insistió con demasiada frecuencia sobre la mujer —ideal o terrenal—, es cierto; pero también lo es que alrededor de ella construyó lo mejor de su poesía y prosa y nos legó bellas creaciones literarias. En una ocasión declaró: «Yo sé que aquí han de sonreír cuantos me han censurado no tener otro tema que el femenino. Pero es que nada puedo entender ni sentir sino a través de la mujer» (*Lo soez,* 275). Y en otra aseguró que entre los múltiples temas o tópicos sólo el de la mujer no envejece y que la mujer se consolida en la poesía, para terminar con esta confesión: «Del revuelo de sus cabellos y de sus faldas está pendiente nuestro destino» (*El predominio del silabario,* 421).

Y dentro del tema general del amor y la mujer, el subtema de la fecundidad versus la esterilidad ocupa un lugar importante en su pensamiento. Con harta frecuencia se presenta, sobre todo en su prosa, la lucha obsesionante entre el deseo amoroso y sus preocupaciones con el matrimonio y la perpetuación de la especie. Tenía el criterio

---

(6) Daniel Kuri Breña: «Los temas de Ramón López Velarde», revista de la semana de *El Universal,* 6 de julio de 1952, p. 17.

(7) Alfonso Cravioto: «Los funerales del poeta Ramón López Velarde», *Boletín de la Universidad Nacional de México,* 2, núm. 5 (julio de 1921), p. 271.

(8) Puede consultarse a Elena Molina Ortega: *Ramón López Velarde. Estudio biográfico* (México, Imprenta Universitaria, 1952), para todo lo relativo a los amores que quedaron vertidos en su poesía y en su prosa.

(9) Rutilio Riestra: «La mujer en la poesía de Ramón López Velarde», *Estilo,* núm. 43 (julio-septiembre de 1957), pp. 186 y 187.

de que no había derecho a crear hijos para que sufriesen. En una ocasión una gitana le leyó la buenaventura y le aseguró que amaba mucho a las mujeres, pero al propio tiempo tenía miedo de ser padre, pronosticándole que moriría joven (esta predicción se cumplió porque el autor murió a los treinta y tres años, en pleno apogeo de su mérito literario). Esa lucha interna entre su amor a la mujer fértil y su deseo o aspiración de esterilidad se revela claramente de estas palabras suyas: «Mi vida es una sorda batalla entre el criterio pesimista y las unidades del ejército femenino. Una batalla sorda y sin tregua entre las conclusiones de esterilidad y la gracia de Eva» *(Clara Nevares,* 368).

Pero López Velarde no podía olvidar su sólida formación católica —había sido seminarista en su juventud—; y de ahí que, frente a su sensualidad, aparezca en su obra la duda, ese gran conflicto suyo de oscilación e indecisión entre los dos polos opuestos del bien y del mal. Lo que más impresiona —y en esto radica gran parte del valor de su poesía— es su peculiar y original manera de objetivar las condiciones opuestas de su vehemente temperamento: ávido del bien, pero seducido por el mal. Escribe en una oportunidad: «Vamos sin rumbo, solicitados por imanes opuestos, y si una gota de cera nos da el éxtasis, la otra nos quema con lumbre sensual». Poco después precisa las condiciones de su alma: «... las funciones de la bestia se confunden con los más altos ejercicios espirituales, pues no acertamos a conciliar los unos con los otros» *(Dolor de inquietud,* 363). Aquí nos da la clave, «conciliar», porque fue precisamente su problema la incapacidad de conciliación, la vacilación entre las dos rutas. Sin embargo, estas dos posiciones, por antagónicas que parezcan, conviven juntas en su espíritu y en su obra, una al lado de la otra.

Desde muy temprano comprendió su doble personalidad; que su vida realmente eran dos vidas. Se dio perfecta cuenta de que en su mundo interior había una lucha perenne, un conflicto evidente, en el que se abrazaban dos vidas enemigas, y con ellas dos aspiraciones extremas. Pero en vez de tratar de suprimir una de estas contradicciones de su personalidad íntima, se las arregla para hacerlas convivir dentro de su ser, alentando el conflicto que se nutre de sí mismo, en un incesante diálogo (10). Unos pocos ejemplos bastan para apreciar la convivencia de las dos posturas: «Las potencias del alma y los sentidos corporales se baten y se neutralizan... Prosigamos en la triste grandeza de la alternativa que nos roe las entrañas» *(Malos réprobos y peores bienaventurados,* 427 y 428). Y en este otro pasaje:

(10) Xavier Villaurrutia: «Prólogo» en Ramón López Velarde, *El león y la virgen* (México, Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma, 1942), pp. xiii-xv.

> Invítanme y me pregunto si ha venido el instante de consagrarme a las atrofias cristianas. Quisiera decidirme en esta misma fecha y en este mismo lugar; pero temo a mi vigor, pues las líneas del mundo todavía me persuaden y aún me embargan las bienhechoras sinfonías corporales. ¿Qué hacer?... Ninguna respuesta pediré a mi dicha papista, a mi fe romana. Me gusta sentirme la última oveja en la penumbra de un Gólgota que ensalman las señoritas de voz de arcángel. *(Viernes Santo,* 238.)

Podemos ahora aventurar nuestra caracterización: López Velarde es un indeciso espiritual, y su estado amoroso, fusionado con la religión y la muerte, es la manifestación erótico-sentimental de un alma compleja y angustiada y de una personalidad sensual discutible. Es una combinación peculiar de misticismo y paganismo; es piadoso y sensual. No quería dejar de ser religioso ni perder la fe porque por ese camino le llamaba su sólida formación o base, pero al propio tiempo le atraían el mundo y la carne. Es un católico que peca, cosa ésta muy natural; pero la originalidad literaria se halla en la exteriorización artística de la lucha.

No puede completarse el estudio de su estética sin antes dar una consideración especial a las técnicas impresionistas que se advierten en su obra. Para López Velarde, el poeta «jamás quedará dispensado de su primera y última obligación: provocar sensaciones» *(Verhaeren,* 485). En la técnica impresionista de la representación de impresiones sensoriales el autor trata de trasladarnos su primera impresión —a menudo en forma de una imagen espontánea— tal como él la capta, sin que intervenga mucho la reflexión, la razón o la ineligencia. Las imágenes descriptivas de López Velarde son notables, especialmente aquellas que se contraen a impresiones o sensaciones visuales de luz y color, resultantes de su emotividad. Cuando quiere representar la impresión visual que le produce el contraste entre la claridad solar de un día de Jueves Santo y el negro de los vestidos de luto de las feligresas procede así:

> Porque la ciudad era espléndidamente solar y porque las señoritas de rango que poblaban sus calles vestían de tiniebla ritual, aquellos Jueves Santos sugeríanme una espaciosa moneda de plata manchada de tinta. *(Semana Mayor,* 255 y 256.)

La sensación del claroscuro aparece coloreada en la imagen final. Y más adelante, por el mismo sendero de su impresión primaria, usa de la metáfora para sustituir las señoritas vestidas de negro por gotas de tinta: «Los Viernes Santos, en torno de la Cruz viuda..., apretábanse, compungidas, las gotas de tinta...»

También dedica alguna atención a las sensaciones táctiles. Cuando se pone a elaborar una impresión de esta naturaleza, saca buen partido de sensaciones imaginadas, como esta del asalto de la muerte al corazón:

> Llegándose [la muerte] a tu lecho apoyará sus puños glaciales y sarmentosos sobre tu corazón, hasta asfixiarte. Darás un grito, la noble entraña se agitará por última vez como bestezuela oprimida y sobre el lecho habrá un cadáver. *(Hacia la luz...*, 332.)

Describe algunas experiencias olfativas con marcada intención expresiva. En toda su obra se destaca su preocupación obsesiva por la descomposición del cuerpo humano. Esta preocupación se halla latente en el modo de oler el lecho de una agonizante: «Despertarás una mañana gris, creyendo oler en tu lecho un baho de tumba, un hálito rancio» *(Hacia la luz...*, 351). Sobre el tratamiento de este asunto expresa textualmente uno de sus críticos, Arturo Rivas Sainz, que «aquí sí que el olfato se torna bodeleriano, pues ya no es fragancia de jardines ni aroma frutal, sino miasma de carne podrida, pestilencia de tumba, corrupción, hedor, putrefacción» (11). También vemos cómo se configura plenamente una sinestesia olfativa-auditiva, al decirse que «el silencio se materializa para que lo gocemos por el olfato» *(Oración fúnebre*, 262).

Aunque el animismo, la personificación y la materialización no son recursos exclusivos del impresionismo, son muy comunes entre los escritores impresionistas que quieren dar una sensación vitalista de la vida. En la crónica «Su entierro» (322), por cierto muy al caso por su tema para hacer derroche de técnicas animistas, López Velarde nos ofrece dos ejemplos dentro de un mismo párrafo: «En las ramazones desnudas se prendían los chales de la neblina, como sudarios...; los toques de la esquila parroquial se desmayaban como lamentos de otras vidas...» En las dos imágenes de los chales de la neblina «prendiéndose» y de los toques de la campana «desmayándose» se da la interpretación vitalista impresionista, que hace, en estos casos, que fenómenos atmosféricos y efectos sonoros ejecuten actos de seres animados.

Entre los rasgos fisonómicos del estilo de los impresionistas ha sido muy destacada la importancia de la oración nominal. En estas construcciones el elemento verbal se suprime a favor del nominal, produciendo un efecto más vivo que las oraciones verbales perfectamente articuladas. La supresión del verbo ocurre a veces, como en el

(11) «La grupa de Zoraida», *El hijo pródigo*, 12, núm. 39 (junio 1964), p. 164.

ejemplo que sigue, como parte gramaticalmente independiente de una oración completa:

> Matilde, gota de tinta, celaje, éter, naranjo, buena intención; yo sé que hoy penas, desterrada y alcanzada de dinero, y sin temor a convertirte en estatua de sal, vuelves la cabeza al predio vernáculo. *(Semana Mayor,* 256.)

También podemos catalogar esta cita, fácilmente, entre los ejemplos de otro recurso impresionista: la estructuración esquemática del lenguaje, porque el escritor construyó con toques dispersos o aislados, o sea, el estilo llamado de notas o de diario.

En otro de sus recursos, el impresionista sustantiva la cualidad, la que aparece como representación principal de una impresión. Para ello altera la ordenación lógica; la cualidad, que generalmente es lo accesorio, pasa a ser la cosa misma. En la crónica arriba citada, López Velarde estaba describiendo una bella muchacha que recorría los templos en Jueves Santo, y, después de dedicarle una serie de epítetos y frases hiperbólicas para realzar su hermosura, le parece muy corriente decir solamente que vestía de negro, por lo que, alejándose del lugar común, expresa: «Matilde visitaba los *Monumentos.* La patricia negrura de su traje frecuentaba los templos en el día eucarístico» (255). Aquí se altera el orden usual de la frase, y lo negro, que generalmente es accesorio, se sustantiva y por su relieve pasa a ser lo principal —la patricia o descollante negrura— en la representación de esta impresión. Hallamos que esa sustantivación de la cualidad, aparte su intención de realce femenino, está muy bien traída al dársele énfasis a lo negro, acorde con el ambiente de luto de la Semana Santa.

Podemos decir que López Velarde casi agotó la provisión de los recursos de que acostumbran valerse los escritores típicamente impresionistas. Muchos de esos rasgos obedecen, en unos casos, a su interés primordial de ser original o de crearse una personalidad individualizada, y, en otros, a su deseo, también muy característico, de objetivar sus íntimas emociones; y lo cierto es que, para esta representación de las sensaciones de su espíritu selecto, la técnica impresionista le venía muy a propósito (12).

El deseo de originalidad y su enemistad al lugar común conducían a López Velarde a la expresión sencilla prosiguiendo un camino confuso, pero él sabía surgir de su oscuridad para dar ejemplo de senci-

(12) Para un estudio más completo sobre sus técnicas impresionistas, véase el artículo del autor del presente trabajo, titulado «El impresionismo en la prosa de Ramón López Velarde», en *Cuadernos Americanos,* 33, núm. 4 (julio-agosto 1974), pp. 206-219.

llez. En su prosa, la lectura detenida de la misma y el análisis que se practique de sus recursos estilísticos llevan al convencimiento de que él no escribía con el objeto de que no se le entendiera. Era él un cazador de metáforas, un coleccionador de vocablos mágicos, en su búsqueda de la forma nueva y atrevida, por lo que la lengua velardeana ni es popular ni tampoco fácil, sino más bien literaria y elaborada, trabajada; y precisamente por estas últimas características resulta original y audaz. Si a veces nos topamos con rarezas y excentricidades estilísticas, ellas no obedecen, creemos nosotros, a un deseo de asombrar o deslumbrar a los lectores, sino a una necesidad del escritor de dar salida a sus emociones y a su condición espiritual. Es, en fin, la manera auténtica de ser de López Velarde.—*BERNARDO SUAREZ (University of Alabama. College of Arts and Sciences. UNIVERSITY, ALABAMA. 35486).*

EL TEATRO Y SU CRITICA

I

Sería absurdo pretender ocultar, a estas alturas, que el teatro es un medio de información social, que da testimonio de los hombres y problemas de una época. Sería tan absurdo como no aceptar que el teatro español que actualmente se exhibe en las carteleras tiene poco que ver con la vida real de los españoles, lo que pone en duda su posible categoría estética y la función sociopolítica del teatro mismo. Decía José Monleón:

> En este teatro escapista, enraizado en una situación angustiosa, en esa brutal disociación entre realidad y teatro, entre hombre de la calle y ese mismo hombre convertido en espectador, tendríamos ya una de las características fundamentales del teatro español contemporáneo, establecida, justamente, cuando parecía más difícil (1).

El porqué de esta situación es algo que no viene a cuento en el presente comentario. Pero sí me parece evidente el hecho de que se ha pasado de una escena nacional *viva* —obra de unos autores que

(1) José Monleón: *Treinta años de teatro de la derecha.* Tusquets Editor. Barcelona, 1971, 155 pp.

se expresaron dentro de un sistema, tales como Mihura, Calvo Sotelo, López Rubio..., con la esporádica aparición de Buero Vallejo, Olmo, Muñiz, etc., dentro de unos condicionantes ciertamente restrictores en ocasiones y, en otras, lamentablemente represivos (2), como señala Paco Nieva—, pues digo que se ha pasado de una escena nacional viva a una situación de colonización, pletórica de vodeviles, de comedias sexy —donde el españolito de pro puede, más o menos, dar rienda suelta a sus apetitos libidinosos—, de intrascendencia, en definitiva.

Y junto a esta caótica situación es obligado señalar —quedaría incompleta esta somera panorámica, si no lo hiciera— la presencia de numerosos grupos de los llamados independientes, y toda esa larga serie de autores considerados como *underground* por George E. Wellwarth. Una larga serie de autores que son los que luchan, tiempo ha, contra todos esos factores de censura, empresarios, economía, y todos esos condicionantes que conforman el tinglado teatral nacional. Y son esos autores —de alguno de los cuales me ocuparé a lo largo de estas líneas— quienes mantienen vivo el debilitado pulso de nuestra dramaturgia hispana..., aunque sea bajo tierra.

Nombres como Martín Recuerda, Rodríguez Méndez, Mediero, Carlos Muñiz, Sastre, Olmo, Ruibal..., y tantos otros, son los que no han logrado esa cuestión fundamental para que el teatro tenga carácter de tal, que es pasar del libreto a la representación escénica. Y este problema es tanto más grave si nos vamos a autores ya fallecidos, españoles —Valle-Inclán es un buen ejemplo de ello—, considerados como clásicos fuera de nuestros lares. Y esos grandes maestros del teatro universal —Brecht es el otro ejemplo—, a quienes sólo conocemos de oídas, o leídas, o gracias a esa ímproba y oculta labor de los grupos independientes. Pese a ello últimamente hemos podido ver en el escenario alguna que otra obra de Mediero, Gala, Brecht..., pero con el inevitable retraso, a cuentagotas, y no lo más representativo y conflictivo. Lo que puede dar pie a pensar en una forma de *integración* haciendo inofensivos sus presupuestos, para la bienamada burguesía.

Vayan todas estas consideraciones por delante, no como fruto de transgresiones más o menos *dilettantes,* sino como muestreo para situar la conflictiva situación del teatro que en estos tiempos se hace en España. Y para incidir en lo que me interesa. Que es el señalar cómo en una vorágine como la de nuestra Talía particular parece casi imposible la reunión de dramaturgos, críticos —la crítica es

---

(2) Francisco Nieva: «El desbarajuste de los teatros nacionales». *Informaciones.* Suplemento literario. Madrid, 6 de noviembre de 1975, pp. 6-7.

otro hermoso caballo de batalla hispano— y compañías teatrales. Pues pese a todo lo dicho más arriba estas reuniones son posibles. Y se hacen. Si bien es verdad que los reunidos responden precisamente a las características de ese *otro* teatro. Y *otro* en el sentido de uno más, aditivo, y en el sentido de diferenciación más total. De la utilidad *práctica* de estas reuniones me ocuparé en seguida.

Ya con anterioridad el Instituto de Cultura de la Diputación Provincial de Málaga había organizado un curso de verano sobre novela, en 1972. Allí se proyectó la celebración de un curso sobre teatro durante el verano de 1973. Y como se proyectó se llevó a cabo durante los meses de julio y agosto de 1973, en el que —como reza la contrasolapa del libro— «dramaturgos, críticos y compañías teatrales trabajaron en Málaga con unos frutos que llenaron de optimismo. El profesor Manuel Alvar fue encargado de realizar el proyecto y este volumen es el resultado de las reuniones».

El grueso volumen que se menciona es *El teatro y su crítica* (3), que da título a este comentario y es —evidentemente— el objetivo del mismo. Pero unas consideraciones más antes de meternos de lleno en el contenido del citado volumen.

Creo que reuniones de este tipo siempre son saludables y bienvenidas. En ellas tienen ocasión de confrontar sus realidades sociológicas quienes —normalmente— trabajan con la más absoluta independencia en esa sórdida empresa del quehacer teatral. Un cambio de impresiones, un confrontamiento de pareceres, una revisión de la labor emprendida siempre es aceptable como proceso de una mayor *higiene mental.* Yo recuerdo ciertos «Festivales Cero» y ciertas «Semanas de Teatro Independiente» que ni siquiera llegaron a ver alcanzados todos sus objetivos de programación... por diversas causas. Pero lo que se alcanzó a poner encima de un escenario no era sino para pensar que ese teatro bajo tierra era —es— la esperanza más sólida de la urgente revitalización teatral que clama a gritos nuestra escena. Pero hay una pequeña diferencia. En los casos citados se trataba de algo más físico, más directamente visible: la representación de espectáculos. Y si bien estos intentos abortaron a poco de ver la luz administrativa, el resultado fue positivo, desde un punto de vista *práctico.* La diferencia que veo en esta otra tentativa es que es más *teórica.* No ya en trabajos de tipo meramente investigador o abstracto, sino en esos otros ensayos marcados por el análisis de la realidad sociohistórica del teatro contemporáneo español. La dificultad estriba en hacer efectiva la erradicación de esos problemas

---

(3) Varios autores: *El teatro y su crítica. (Reunión de Málaga de 1973).* Instituto de Cultura de la Diputación Provincial de Málaga. Col. Ciudad del Paraíso, s. l. s. a., 520 pp.

que alejan a nuestros escenarios de la realidad cotidiana, de hacer un teatro más nuestro y más real, a tenor de esas consideraciones. Y sobre todo, el poner en escena esas obras —Olmo, Arrabal, Martín Recuerda y Rodríguez Méndez— que son el epílogo del libro, y que hace mucho tiempo que luchan por vencer todas esas trabas con que se encuentra un autor que no sea Alonso Millán o el inefable Alfonso Paso.

Quede claro mi valoración positiva para el libro y para quienes en él intervienen. Quede claro que todo cuanto se haga para hacer salir a nuestro teatro de la diáspora en que se desenvuelve, hoy por hoy, es elogiable desde cualquier punto de vista.

II

Pero adentrémonos ya en el contenido del libro. El volumen se presenta dividido en tres grandes apartados: «Teoría e Historia» —nueve ensayos—, «Estudios sobre teatro contemporáneo» —seis ensayos— y «Creación» —cuatro obras.

Sería demasiado prolijo el enumerar y detenerme en cada uno de los títulos que conforman *El teatro y su crítica.* Tocaré solamente algunos de los aspectos que me han parecido más representativos.

Es sumamente significativo que el Mito aparezca como punto de partida de varios de los trabajos. Un Mito que recorre el camino de Tirso, Zorrilla, Unamuno y Buero Vallejo, de mano de Antonio Prieto, Gallego Morell, María del Pilar Palomo y Manuel Alvar.

El Mito como realidad antropológica que entiende que el mito es tal mito cuando escapa de lo individual para convertirse en colectivo ha sido y sigue siendo fuente de producción teatral, amén de poética y novelesca. Si bien —como señala A. Prieto— el Mito se encuentra en inferioridad de condiciones frente a los otros dos, puesto que el enmarcamiento de un escenario con sus acotaciones espacio-temporales supone una restricción a las sugerencias que supone la libre interpretación —en la medida de lo posible— de un texto lírico o novelesco.

Un ejemplo claro lo vemos en Tirso y Zorrilla, quienes han sabido conjugar una serie de elementos populares —caso del joven ante la calavera—, si bien transformándolos y adecuándolos a la historia a narrar —como ocurre con esa calavera que se transforma en estatua de piedra—, con lo que se confirma el carácter acrónico, en esencia, del Mito. A ello se le añade la puesta en pie de un mecanismo de comunicación, de un código, que recogiendo el significado mítico supone una actualización del mismo.

Esto lo vemos en Buero —*La tejedora de sueños*—, que frente a la Penélope odiseica muestra un desnudo espiritual que se encuentra maniatado a su pasado, pero que considera inadmisible su sacrificio. Canalizado por la figura de la criada Dione, que se convierte en antagonista —en malvada, según la terminología de los cuentos maravillosos— y en torno a quien gira la complejidad de la obra, pues se sitúa frente a Penélope en el amor de Anfino y se le enfrenta al ser deseada por Telémaco.

Pero todo ello —como señalaba antes— otorgándole validez actual, haciéndolo más cercano —en el caso de Buero, para la España de 1952—. En ocasiones —*El Burlador* y *Don Juan Tenorio*— haciendo que la balanza se incline en las preferencias del público. Lo vemos claro en la supremacía de la obra zorrillesca a su fuente. El público del siglo XVII, todo un conjunto de receptores, sintió la apetencia de vivir en presente el mito propuesto en Don Juan, y no aceptó la solución contramítica postulada por Tirso con la condenación del protagonista, y así dio paso a Zorrilla. Y es curioso señalar que Zorrilla concedió más importancia a su Doña Inés «cristiana», pero quedó eclipsada por el embozo de Don Juan.

Si el Mito se nutre de diferentes orígenes, imperando la necesidad de *distanciación*, al tiempo que exige *comunión* por parte del público, uno de ellos puede ser la trasposición autobiográfica. Este es el caso de don Miguel de Unamuno. Para él su obra surge como deseo de una comunicación teatral —lo que sería la máxima objetivización— a partir de una crisis espiritual. Importante en él es el problema de desdoblamiento —recordemos *La Esfinge*—. Esta es una de las constantes inalterables de su producción dramática y de toda su poesía. Tiene razón María del Pilar Palomo cuando concluye que toda la obra de don Miguel «se puede agrupar por funciones en subordinación a una cosmovisión vivencial de comunicación simbólica.»

Emparentado con el Mito, bebiendo de su misma raíz, encontramos el Símbolo. Llena de símbolos está la obra de Arrabal —que analiza Angel Berenguer— *Los dos verdugos*. En resumen, Berenguer nos acerca al segundo nivel de lectura que oculta la obra de Arrabal, que es la que sigue: «proceso de denuncia, de suplicio y de muerte que corresponde con toda verosimilitud a la denuncia del sistema republicano burgués por la burguesía española, a su proceso de destrucción —guerra civil— y a su muerte —caída de la República—».

Si la realidad civil española tiene papel preponderante en la producción de Arrabal, el Amor lo es para Lorca. Ildefonso Manuel Gil nos aproxima al desarrollo del carácter de *Yerma*, que se abre con un antagonismo: Pineda, o la Libertad, y Yerma, o la Esterilidad. La

obra total de Lorca está cuajada de símbolos, metáforas, símiles —¿a quién se le escapa?—, y en *Yerma* vemos una serie de constantes de origen de la Naturaleza que se manifiestan con increíble belleza: el agua —virilidad fecundadora—, la leche —maternidad—, reforzadas ambas por la sangre. Ya en el prólogo a *El maleficio de la mariposa* Lorca había dicho que «El amor pasa con sus burlas y sus fracasos por la vida del hombre», y que «la Muerte se disfraza de amor». Desde entonces Lorca ha salpicado todas sus obras de Amor, intentando atisbar sus pasos. Abundar más en el tema sería repetir algo ya dicho y analizado por los exégetas del Lorca universal, y que a nadie se oculta.

Alguno de los trabajos incluidos en *El teatro y su crítica* vienen a aportar luz sobre facetas casi desconocidas de nuestro panorama histórico teatral. Tal es el caso de H. Bonnin y de Elena Romero, que nos introducen en esas parcelas olvidadas del teatro catalán y del sefardí.

Junto a ellos Cándido Pérez Gállego nos presenta su visión del proceso dramático como un «sistema en movimiento». Utilizando métodos lingüísticos —E. Zierer—, Pérez Gállego nos plantea los diversos integrantes que componen el desarrollo escénico, en el que todos los puntos que componen el esquema móvil del teatro han de estar en una interconexión total.

Es cierto que en el teatro intervienen una serie de factores fuera del libreto. Lo que ocurre entre nosotros —nuestro escenario— y el conflicto provocado por unos problemas inmediatos que transcurren en la vida real —lo que Pérez Gállego denomina «lo que falta»—, eso será el teatro. Ello supone la puesta en funcionamiento de dos dinámicas, de dos lenguajes, cuya unidad deberá resolverse en un encuentro crucial entre ambos.

Pero la temática que supera numéricamente a las otras es la que atañe al estudio de las interconexiones entre la escena y la sociedad. Desde muy distintos puntos de vista: los condicionantes históricos filosóficos, desde el siglo XVIII a nuestros días, el inicio del teatro social en España, lo que llama Rodríguez Méndez la «incultura teatral», un proyecto para un nuevo teatro español...

Es innegable que en España, merced al abandono de la cultura teatral, asistimos a un tremendo abismo entre la minoría estudiosa y el público en general. Múltiples son los factores que se conjugan en ello. Señalemos la presencia de un público burgués que procura *integrar* en su sistema todo aquello que desde el escenario puede atentar contra su seguridad —cuando no lo rechaza definitivamente—, una crítica periodística no preparada, y el complejo empresarial que

se distingue por su amor al no riesgo. Las razones de ello se resumen—como señala Juan Carlos Rodríguez— en un *Estado árbitro*, que obliga a una escena mediatizada. De ahí —y de otros múltiples factores— la conexión íntima entre sociedad-política-teatro.

Pero, como ya dije, existe otro teatro *oculto*, subterráneo, que viene realizando escarceos más o menos afortunados. Tal vez cuando los llamados grupos independientes limen un poco sus inclinaciones miméticas y ahonden en lo primigeniamente español, los caminos quedarán más clarificados. Y que conste que ello no supone la ignorancia de las corrientes teatrales del mundo —desde un Brecht, Grotowsky, Artaud, Magic Circus...— sino una interiorización de las mismas en busca de lo sustantivamente hispano.

Pese a ello, es incuestionable que las frescas corrientes renovadoras de nuestra escena provienen de los soplos de estos grupos jóvenes que no siguen las directrices de este teatro colonizado, de mal gusto y mínima calidad que es la nota preponderante de las carteleras.

Y junto a estos grupos existe una legión de autores que nutren sus creaciones de la realidad misma, de nuestra relación con los demás, intentando eso que aún no vemos: que el teatro sea una expresión total, libre y crítica. Estos autores están empeñados en aunar lo individual con lo social, y en ellos está la esperanza renovadora.

III

La tercera y última parte de *El teatro y su crítica* la componen cuatro obras de teatro, que si bien no las podemos llamar inéditas —algunas han aparecido en revistas y publicaciones especializadas—, continúan sin recibir la confirmación del público mayoritario español.

Lauro Olmo presenta *La noticia*. Es una obra corta, casi diría que de circunstancias. Pero llena de intención. La anécdota sobre la que se construye es muy simple: un voceador de periódicos se decide a proclamar una *noticia*. Esta simple decisión supone una reacción por parte de los lectores del periódico, que temen conocer el contenido de esa no proclamada novedad. Al final, todos —voceador y lectores— se refugian en el conocimiento de los últimos resultados deportivos, sin atreverse a decir ni a conocer esa noticia que podría perturbar su tranquilidad. En el fondo no es más que la trasposición dramática de un miedo colectivo que prefiere ocultar una verdad —reconocida, sabida, pero no admitida públicamente— en pos de salvaguardar su acomodaticia situación.

Esta obra de Olmo es menor si se la compara con *Mare Nostrum, S. A.*, enraizada en la tradición europea sobre la degeneración de la cultura mediterránea de nuestros días. O bien —especialmente— con *La condecoración*, en donde muestra el grado de hastío y aburrimiento de la juventud española, y que busca nuevos horizontes, nuevas maneras para encontrar la libertad, lejos de capitalismo y marxismo. Pero en estas tres obras citadas, Olmo pone el acento en unas situaciones que son perfectamente identificables y que afectan al público-gente, que es quien protagoniza sus obras.

Ceremonia para una cabra sobre una nube es la obra de Fernando Arrabal que se incluye en el libro. Está fechada en 1966, y llena de simbología. Los personajes: F., el Hombre, y L., la Mujer, están encerrados en sendos balones, y desde ellos mantienen diálogos oníricos, en los que domina el deseo de la realización del acto amoroso con sadismo-dolor. Sobre ellos se cierne una misteriosa cabra, encima de una nube, que preside el enclaustramiento de F. y L. Ambos ansían ser libres, pero se ven encerrados en esos balones que los cercan. Y cualquier intento de escapar se ve frustrado por la acción de una niña juguetona que acaba por atravesarlos con un sable, cuando F. —al intentar liberar a L.— queda aprisionado en el balón de ella. Con suelta de globos final.

Como se ve es una obra abierta, polisémica. Me parece interesante resaltar la estructura dialogada. Hecha a base de una obsesión que preside y cierra el diálogo —la presencia de la cabra en la nube—, en ella se insertan frases de bellísimo contenido onírico-poético, que nos hacen pensar en Sade, o tal vez en un Artaud.

Más cercano a los postulados artaudianos, expresado ya desde el título, es ese ritual, esa *ceremonia* que es constante en la obra dramática del iniciador del *Teatro pánico*. Hay una serie de dominantes en todas las obras que Arrabal ha llevado a la escena. En la corta obra que nos ocupa encontramos: el sexo —como afirmación del deseo de libertad total—; la ceremonia: el rito, que junto con el exilio —según señala Berenguer— son dos obsesiones definitorias de Fernando Arrabal, y la violencia como grado máximo de una situación insostenible y aprisionadora del ser humano. Se pueden encontrar ciertos parentescos con *Oración*, hasta casi me atrevería a intentar dar una explicación a la simbología que se introduce en *Ceremonia para una cabra...*, ...pero me parece más honesto el dejar planteada la obra como campo para posibles interpretaciones, con lo que queda claro el carácter de «abierta» —según Umberto Eco— de la misma.

Otros dos de los más serios e importantes dramaturgos actuales son José Martín Recuerda y José María Rodríguez Méndez. Perte-

necientes a esa generación de autores que no estrenan, suponen un acertado camino en la consecución de un teatro español de altura. Combinan su actividad creadora con la de teóricos —en *El teatro y su crítica* se incluyen ensayos de ambos— y Martín Recuerda con la de director de la *Cátedra Juan del Enzina*, jalonada de aciertos en sus representaciones. Dos obras, representativas del quehacer de cada uno, se incluyen en el libro: *Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipciaca* y *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga.*

En la primera, la protagonista es Mariana de Pineda, enclaustrada en un beaterio para mujeres de *dudosa moral*, pero que es realmente una prisión política. Junto a esta figura legendaria hay un coro de mujeres —regidas o *arrecogías*— sobre cuyas historias particulares se ve levantada la anécdota, que acaba con la muerte de Pineda, sin juicio. Martín Recuerda se confiesa seguidor y recogedor de la tradición española. Todo ello queda claro con la utilización de coplas, refranes, decires, de la época de Fernando VII. Pero más allá de eso hay todo un substrato popular, que es quien verdaderamente protagoniza la obra, y que supone del autor un hondo conocimiento del sentir español a lo largo de los años. No en vano subtituló su obra *Fiesta española en dos partes.*

El tema de Mariana de Pineda no es nuevo en nuestra dramaturgia. Ya Lorca, granadino también como Mariana y Recuerda, había dedicado uno de sus primeros dramas a la heroína de la libertad de Granada de los tiempos absolutistas de Fernando VII, que estrenó Margarita Xirgu en 1927. La diferencia entre ambas la señala Francisco Ruiz Ramón (4):

> Por otra parte, aunque en el drama de Lorca hubiera un fondo político éste quedaba encubierto y desbordado por el tratamiento lírico del tema, mientras que en el drama de Recuerda es su fondo político lo aparente. (...) Hay que afirmar de inmediato que la versión de 1970 es superior a la de 23-27, no por su compromiso político, lo cual cae dentro del territorio de la ética, no de la estética, sino por sus valores estrictamente dramáticos.

Incluso puede afirmarse que Martín Recuerda lleva a un grado extremo lo que estaba incipiente en la Mariana Pineda lorquiana: el escenario como unidad en la que se integra lo teatral, las artes plásticas, auditivas y coreográficas. En este sentido Recuerda recoge la herencia que arranca en Valle, pasa por Lorca y Alberti. Como ante-

---

(4) Francisco Ruiz Ramón: «Notas para una lectura de "Las arrecogías..."». Revista *Primer Acto* núm. 169, junio 1974. Madrid, pp. 14-15

riormente en *Las salvajes de Puente San Gil* y *El Cristo,* se cumple en el escenario, en el espacio del drama y en el espacio histórico del público —al suprimir la distanciación física escenario-sala, se suprime la distancia temporal Granada de 1830-España de 1970—, se cumple, digo, el ritual de violación de conciencia colectiva y de sus mitos. Desgarrados en un redentor acto de agresión.

Este substrato popular colectivo acerca a Martín Recuerda a la obra de Rodríguez Méndez. Si el uno presenta toda una herencia andaluza —que se españoliza por extensión—, Rodríguez Méndez parte de los bajos fondos madrileños. Y ya la copla que inicia la obra lo refleja:

De bellotas y cascajo
se va armar la bullaranga,
que se casa el tío Pingajo
con su novia la Fandanga.
La madrina será la Cibeles
el padrino el Viaducto será;
los asilos del Pardo, testigos,
y la iglesia, la Puerta de Alcalá.

La obra entronca con el género chico español, y quizá también con el esperpento de Valle-Inclán. La acción transcurre en la época de la pérdida de las colonias americanas, allá por 1898. Todo el ambiente que reflejó la generación del 98 está presente en *Bodas que fueron...* Es un cuadro alucinante que culmina con el fusilamiento de Pingajo al amanecer, que recuerda las pinturas negras de Goya. Es importante señalar la preocupación —tanto de Martín Recuerda, como de Rodríguez Méndez— por el lenguaje. Un léxico perfectamente encuadrado en boca de cada uno de los personajes y definitorio de los mismos, recoge lo que ya iniciaría Fernando de Rojas y continuaría el Arcipreste de Talavera.

En obras como éstas y en *Flor de otoño,* del mismo Rodríguez Méndez, y *La doble historia del Dr. Valmy,* de Buero Vallejo, y *La tragicomedia del serenísimo príncipe D. Carlos,* de Carlos Muñiz..., y en tantas otras, se encuentran los pilares del resurgimiento —aún esperado— de este nuevo teatro español. Mientras tanto, tendrán que seguir trabajando bajo tierra, en espera de poner la luz en nuestros escenarios.—*S. M.*

Sección bibliográfica

«EL BUEY EN EL MATADERO»: UN ESTUDIO ESQUEMATICO

En una ocasión, refiriéndose a su novela *El buey en el matadero* (1966), el novelista español Ramón Hernández, dijo: «... y creo que nadie, ni yo mismo, puede saber cuál era mi verdad al escribir mi primera novela...» (1). Estas palabras condensan una gran verdad: el novelista desconoce lo que le impulsó a escribir *El buey en el matadero.* Esta ignorancia queda corroborada por medio del ineficaz uso dado a esas técnicas literarias con que Ramón Hernández intenta otorgarle vida a los temas de su novela.

Como será visto en nuestro ensayo, *El buey en el matadero* constituye un acercamiento primitivo al género de la novela por parte de un escritor primerizo que desconoce sus objetivos temáticos y técnicos. Sin embargo, esta novela resulta importante dentro del desarrollo de Ramón Hernández como escritor, ya que aquí se vislumbran varias características que prevalecen en varias novelas suyas posteriores (por ejemplo, *Palabras en el muro* y *La ira de la noche).*



Temáticamente, *El buey en el matadero* gira alrededor de la figura de Berilo Escruto. Cuando este personaje aparece por primera vez, él ya es un hombre pudiente y con una posición importante en la sociedad de Itia. Sin embargo, no fue siempre Berilo un señor: su origen fue pobre. En ese Berilo que aparece en la novela, operan varias fuerzas: su amor a su posición en la sociedad de Itia, su lujuria al sostener relaciones con Sira, la opresión que él sufre a manos de la sociedad de Itia para poder mantener su posición preponderante en este sitio, su sentido de culpa al tener que engañar a su esposa, Esmeralda —mujer con la que se casó para avanzar en la sociedad y por quien nunca sintió amor—, su temor inicial a ver descubiertas sus relaciones con Sira y más tarde a verse invo-

(1) Son tomadas estas palabras del «Monólogo de Ramón Hernández. Letra viva». Este material nos fue suministrado por el novelista. Desconocemos dónde apareció.

lucrado en la muerte accidental de ella, su resentimiento al ver cómo su hijo Celso, al hacerse cura, no va a poder encargarse de las riquezas familiares. Todas las fuerzas a que nos hemos referido pululan obsesionantemente a través de la novela en la mente de Berilo Escruto, personaje que teme ser castigado por la sociedad a una posición marginal si sus defectos son descubiertos (posición similar a aquella en que vivió durante su juventud). O sea, la motivación de Berilo por toda la novela es esencialmente egoísta: él teme ser descubierto y ello le hace sufrir. Todas sus otras sensaciones (por ejemplo, sus cargos de conciencia) están subordinadas a este temor. Es este miedo, en parte, lo que provoca que Berilo se vea a sí mismo como si fuese un «buey rojo» que va a ser matado y, por consiguiente, despojado de cuanto posee (2). El color rojo responde, en nuestra opinión, a su sentido de culpa al saberse indirectamente responsable de la muerte de Sira (3).

En una concepción más amplia, Berilo se cree a sí mismo un «buey» porque le falta la virilidad para actuar y romper con el mundo que tanto ama y que, al mismo tiempo, tanto le oprime. El es un «buey» en el «matadero» de la vida. Su mundo ha sido Itia, ciudad castellana de la cual sólo sabemos que es fría en invierno y caliente en verano. Es esta una ciudad típica: con su catedral, su cabildo, sus burgueses lentos, sus funcionarios y sacerdotes, su instituto de segunda enseñanza, su casino, su guarnición. En ella conviven el amor y el odio, dos fuerzas que desembocan en el cementerio, sitio donde se puede leer la historia de este pueblo (véase la sección «Preliminar» de la novela, pp. 7-9).

La naturaleza genérica de Itia —lugar que es igual que otros lugares— y el hecho de que el proceso vital de Berilo lo hermana con sus amigos (4), le otorga a Berilo Escruto —«el buey rojo»— una identidad de prototipo: él es un hombre, como muchos otros, que vive y muere. El, como quienes le rodean, es un ser castrado por la

---

(2) Véanse ejemplos de esta asociación en las páginas 95, 134, 205 y 274. Citas y referencias a *El buey en el matadero* provienen de la edición publicada en Valencia por Ediciones Prometeo en 1966.

(3) Si bien Berilo no la mató, él provocó la huida de la joven, quien creía que Berilo la quería dañar (pp. 140-142).

(4) Al respecto resulta interesante el pasaje siguiente:

> «A las ocho, Berilo Escruto se ha dormido. Alguien, en la biblioteca, menciona la palabra miedo. De la tierra provincial, tierra mesética y herida por los hierros y los climas de altura, emerge la palabra miedo hacia los ojos de los amigos del vinatero. Este paisaje humano que han visto a través de la rendija de la puerta les recuerda a todos la desnudez, el camino que espera, la marcha. En vano, riendo y hablando de negocios, pretenden arrancar de su cabeza la idea de horror, el cuerpo extenuado y hambriento del reposo» (p. 272).

sociedad (el qué dirán, hasta cierto punto); él es un individuo que espera la inexorable llegada de la muerte.

Lo representativo de la figura de Berilo es también realzado en la novela en sus semejanzas con su hijo Celso. Los dos se ven influidos durante su vida adulta por su infancia (Berilo por las escaseces materiales; Celso por su pobreza espiritual, al no recibir los besos de su madre), los dos son víctimas de la lujuria (Sira en el caso de Berilo; las mujeres de ojos azules, en Celso), los dos experimentan vanidad (en Berilo la de su posición y el hecho de que a sus años todavía puede tener un hijo con una mujer joven, p. 133; Celso creyéndose un ser superior, que posee un mensaje especial de Dios, p. 238). En fin, Berilo y Celso son simplemente dos hombres que viven dentro de la sociedad y cuya única certeza consiste en saber que más tarde o más temprano morirán.



Desde un ángulo técnico, *El buey en el matadero* es una novela sencilla. La obra está dividida en dos partes, «El buey» y «El matadero». Entre ellas hay un lapso de diez años. La primera sección se centra en la figura de Berilo (su posición social, sus relaciones familiares, sus actividades lujuriosas y su pasado); la segunda se preocupa más bien en ese período de decadencia de Berilo, cuando la muerte se le acerca a pasos agigantados. La novela concluye con la muerte de Berilo, a pesar de que queda una incógnita hacia lo que le ha ocurrido a Celso. Dicha ignorancia se debe, en parte, al hecho de que Celso es un hombre relativamente joven: un buey que por su edad todavía está lejos del matadero. Además, al no saber el lector lo que le ha sucedido a Celso después de su huida del pueblo donde laboraba como párroco, se realza la idea de que lo que *El buey en el matadero* presenta no son más que ejemplos recurrentes del proceso vital. Celso seguirá existiendo en un mundo social, al igual que otros hombres, hasta que le llegue a cada uno de ellos su muerte.

Es en el campo de los medios narrativos en que *El buey en el matadero* deja ver su más marcada deficiencia, a la vez que se perciben técnicas que más tarde aparecerán en otras novelas de Ramón Hernández.

Predomina en la novela la perspectiva de un narrador omnisciente (5), quien en ocasiones comenta sobre los actos de los personajes (lo destacado es nuestro):

---

(5) Nótese que otra técnica narrativa usada en la novela es el diálogo.

> Yo creo en Dios. Está claro que tiene que haber Algo, un Ser Superior que gobierne todo esto. Pero eso no quiere decir que tengamos que estar a todas horas dándonos golpes de pecho, como la bizca. Ahora voy a misa porque me conviene, además, tengo un hijo casi cura, ésa es mi perdición. Seguro que cuando yo muera se lo llevará el diablo. *Y el diablo parece que ha detenido a Escruto ante la escalinata de su casa* (p. 19).

La primera parte de esta cita es un monólogo interior directo, mientras que la frase subrayada es un comentario del narrador. También es usado el vehículo de la omnisciencia en monólogos interiores indirectos (6):

> La Riper se ha ruborizado. En su interior está decepcionada. Un beso. Ella, desde luego, no sabe lo que es un beso de esos que llaman de amor o del diablo, pero abriga la sospecha de que no debe ser nada especial. Su frío corazón le dice que el amor de los hombres es una mentira. Por lo tanto, teóricamente, no siente más que desprecio por esa clase de besos. En su memoria flota el recuerdo de un día de primavera. Los pájaros alborotaban el cielo con sus trinos, el sol picaba, la vida se estremecía con la fragancia de la estación (p. 47).

Los pensamientos de Ernestina Riper son dados en este pasaje en tercera persona y a través de un narrador que todo lo sabe.

Relacionado a la omnisciencia del narrador es la habilidad que tienen los personajes de imaginarse lo que la vida les depara:

> Escruto lleva contra su pecho las ropas de Sira. Las voy a quemar. Pero ahora me escondo en un recodo del pasillo, espero a que salga esta solterona que no hace nada más que mear. Ernestina sale, apaga la luz, entra en su dormitorio. Cuando el vinatero se vuelve a acostar está completamente agotado.
>
> ... ...
>
> Ahora la que trabaja es la imaginación.
>
> Imaginación:
>
> —Aquí es.
>
> El Inspector Jefe ha dicho aquí es y ha tirado la punta del cigarrillo por la ventanilla del auto. Los policías, tres, bajan a la acera. Número uno. Tan tan (pp. 149-150) (7).
>
> El hijo del vinatero pretende rezar mientras el coche de línea ruge subiendo una cuesta. Pero la imaginación le arrastra a Carde, al ignorado pueblo donde ha sido destinado como párroco a petición propia. *Que conste que hace usted mal, Escruto,* le dijo el señor obispo, yo había pensado en otra cosa para usted (p. 186).

---

(6) Los términos «monólogo interior directo» y «monólogo interior indirecto» son usados según la definición que ellos reciben a manos de Robert Humphrey: *Stream of Consciousness in the Modern Novel* (Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1968).

(7) Esta proyección imaginativa se extiende desde la página 149 a la página 154.

En el primer trozo, Escruto participa en una serie de sucesos que él teme ocurran en relación a la muerte de Sira. En el segundo, Celso especula con su vida futura en Carde. En las dos citas, es la imaginación de los personajes lo que les permite proyectarse a una realidad etérea.

La habilidad de un personaje en crearse su propia realidad en un ámbito mental adquiere aún mayor importancia cuando a través de la novela se ven contrapuestos los pensamientos de los personajes centrales con las ideas que sobre ellos tienen otros individuos. Esta yuxtaposición queda implícitamente justificada en la habilidad que tienen tales personajes, como Berilo y Celso, de imaginarse cómo es cualquier cosa —aun lo que otros piensan de ellos (lo destacado es nuestro):

> Yo soy Berilo Escruto, rico, distribuidor en toda la comarca del mejor vino y de licores de todas marcas.
>
> —Berilo tiene una mano férrea para los negocios.
>
> —Escruto es como una zorra, no se le escapa una peseta.
>
> Eso es lo que dicen de mí y yo me río a sus espaldas, sois unos pobres diablos, siempre afanados en el trabajo y no sabéis salir de pobres (p. 15).
>
> Tras el sobrehumano esfuerzo de la Congregación, las mujeres, agotadas, se han dejado caer sobre los bancos como si ya todo les diera igual. Ahora todas miramos a nuestro curita. *Sobre todo la Ambrosia, sus ojos azules, su piel blanca y tersa.* Me gusta este cura. Ya estaba harta del cerdo de Albende, ese cura zorrón que sólo pisaba Carde para sacarnos las perras. Me gusta este cura joven, limpio, inocente como un niño (p. 197).

En el primer ejemplo, Berilo se imagina lo que piensan y dicen sobre él las gentes del pueblo, reaccionando despectivamente al respecto. En el segundo, se describe lo que hacen las mujeres en la iglesia desde el punto de vista del cura o un narrador, para, acto seguido, ser adoptada la perspectiva de esas mismas mujeres que observan a su párroco. Del punto de vista de ellas, se pasa a una breve descripción de Ambrosia, que bien puede provenir del cura Celso, ya que es él quien se siente atraído físicamente por ella (por las mujeres de ojos azules). Junto al paréntesis descriptivo aparece contrapuesta la supuesta reacción de Ambrosia al cura: cómo ella también lo mirabá favorablemente. Ante la yuxtaposición de tantas perspectivas en el segundo ejemplo, es imposible determinar si todo lo leído proviene de la imaginación de Celso o de un narrador omnisciente. Ambas opciones son plausibles. Esta fusión de perspectivas responde aquí, como por toda la novela, al deseo del novelista de

dar simultáneamente lo experimentado mentalmente por los personajes sin que el lector tenga certeza sobre cuál es la fuente de donde emana la información que lee. Lo que intenta Ramón Hernández es evitar que sepamos que el origen de todo lo es un narrador omnisciente, ya que, de serlo, la novela perdería verosimilitud al tener a una entidad intermedia y extranjera entre los personajes y los lectores. Con la imaginación de los personajes, Ramón Hernández busca la creación de una atmósfera ambigua donde la omnisciencia del narrador no esté completamente desnuda. En este intento de disfrazar la perspectiva prevalente en *El buey en el matadero,* fracasó el novelista porque más que ambigüedad lo que se consigue con la contraposición de omnisciencia e imaginación es confundir al lector y hacer menos patentes los temas de la obra. Y aún más, no creemos que las atribuciones hechas a la imaginación sean suficientes para lograr despistar al lector: todos percibimos la omnisciencia del narrador (8).

Por último, y en el campo técnico, Ramón Hernández se vale también en *El buey en el matadero* de contraposiciones de ideas en la creación de una ironía sutil que le añade una dimensión estética a la novela. Ejemplos de esta ironía son los dulces que Berilo le llevaba a su esposa (p. 14) para dárselos en vez de a su amante Sira (pp. 20-21), y cuando doña Aurea reza para que Berilo alcance una tranquilidad espiritual en la soledad de su viudez (p. 47) (9).



Hasta aquí hemos considerado someramente varios aspectos temáticos y técnicos de *El buey en el matadero,* que dejan percibir cómo la novela adolece de deficiencias propias de una obra primeriza. Sin embargo, en ella se observan también ciertas preocupaciones de Ramón Hernández que más tarde surgirán con mayor elaboración en otras de sus novelas. Nos referimos a la importancia de la niñez de Berilo y Celso en sus vidas adultas (que nos recuerdan la de Alberto en *Palabras en el muro* y la de Walia en *La ira de la noche),* la obsesión de Berilo por un crimen no cometido (cual Walia), la preponderancia de la perspectiva mental (como en *Palabras en el muro* y *La ira de la noche)* y el intento de ocultar la omnisciencia del narrador por medio de la imaginación de varios personajes (como en *Palabras en el muro).* Todos estos elementos hacen de *El buey*

(8) Debemos notar que el intento de ocultar la omnisciencia a través de la imaginación fue usado más tarde, y con mayor éxito, por Hernández en su novela *Palabras en el muro.*

(9) Véanse otros ejemplos en las páginas 23, 24, 45, 143, 155, 159 y 161.

en el matadero un importante eslabón en la novelística de Ramón Hernández (10).—*LUIS GONZALEZ DEL VALLE (Department of Modern Languages, Kansas State University, Manhattan, Kansas 66506, USA), Antolín González del Valle (Department of Modern Languages, University of North Carolina, Wilmington, North Carolina 28401, USA).*

JOSE ALBERTO SANTIAGO: «FORMALIDADES»

Hace unos años, y desde estas mismas páginas, me refería yo a los dos primeros libros de poemas *(Arbol de asombro* y *Piel en vano)* del escritor argentino José Alberto Santiago. Confesaba en aquellas notas que había salido muy complacido de aquel encuentro, pues aunque no tenía unos elementos de juicio previos, aunque no podía ubicar la poesía de José Alberto Santiago en unas coordenadas conocidas, se me reveló como una búsqueda sagaz de revelaciones que provoca la realidad, pero sin descuidar en ningún momento (es más, teniéndolo muy en cuenta) el trabajo sobre la expresión poética, la utilización muy juiciosa de la palabra como elemento indispensable. Atravesamos —escribía entonces— la vida, la emoción, la sensación y el asombro ante las cosas para plantarnos, casi sin notarlo, en el valor puro de las palabras. Cada palabra es para nuestro autor como un elemento mágico en el que puede encerrar el descubrimiento del mundo y de las cosas. Elemento mágico pero, al propio tiempo, de una realidad palpitante y contundente. Y *Formalidades,* el libro que ahora nos ocupa (premio *Leopoldo Panero* de 1972), confirma aquellas palabras y otorga al lector una más completa perspectiva frente a la trayectoria poética de José A. Santiago.

No se trata de un libro unitario, sino de tres partes que se acogen a un denominador común: el lenguaje, que destruye la tradicional y ampulosa linealidad de la preceptiva poética, sin que en ningún momento la estructura y el verso de José A. Santiago se aparten de la austera y recia construcción poemática de nuestros clásicos. Nada tiene que ver que nuestro escritor utilice expresiones coloquiales, giros porteños, a veces frases acuñadas de *slogans* publicitarios, o ciertas fórmulas estereotipadas del lenguaje periodístico. Todo ello no viene sino a confirmar y enriquecer el proceso que ha seguido

(10) Deseamos dejar constancia de nuestro agradecimiento a la Faculty Research Committee de Kansas State University y a la Foundation of the University of North Carolina at Wilmington por sus ayudas económicas en la preparación de este ensayo.

su escritura: desde una necesidad por clarificar el asombro esencial ante las cosas y ante la vida (proceso al que servía de catalizador una muy señalada capacidad de absorción sensorial) que era imprescindible comunicar a los demás, pasando por el encuentro con un vivir agónico, dramático, en el que destacaba la presencia de un tiempo que se ahonda y se convierte en elemento esencial (momento en el que tendríamos una poesía sustancialmente expresionista, en la que privaba una visión de primer plano, de ciertos acontecimientos cotidianos, pero reveladores de una mayor trascendencia), hasta llegar a estas *formalidades,* en que la contemplación conceptual adquiere mayor protagonismo, y en el que los elementos irónicos, y hasta sarcásticos, hacen su aparición, de forma rotunda, influyendo incluso en el discurso verbal, en el desarrollo de la escritura de cada uno de estos poemas.

Hablábamos de tres partes distintas en *Formalidades;* pero debo añadir que, al propio tiempo, estos tres estadios en que podemos claramente deslindar los acercamientos de José A. Santiago a la realidad, se hacen solidarios precisamente por la intención del lenguaje. Se convierten en una sola reflexión existencial sobre la vida propia, y sobre el mundo que rodea al escritor, a partir de una contemplación de sus máscaras (elemento que ya estaba presente en *Piel en vano),* y de un profundo sentimiento del paso del tiempo, de la consumación de la existencia, que se convertirá así en elemento primario y fundamental de todo el libro. Un libro que, por lo mismo, se carga de un cierto tono moral, de reconvención no exenta de ironía.

Porque esta existencia, que aparece como centro de la temática de *Formalidades,* se encara desde una perspectiva autocrítica: al poeta le preocupa sobre todo su relación con el medio que lo rodea, y con aquellos seres a quienes le une una mayor dependencia; una relación que se analiza conceptualmente para desembocar en una ironía callada, aparentemente intrascendente y nunca, desde luego, descarnada; que se apoya básicamente en esa utilización alterada del lenguaje que ya he insinuado:

... ... el corazón no es lo que siente
y mal de corazón sufre un gerente
—cien por ciento, estadística probada—
pero por versos nunca pasa nada
apenas hipotensos solamente

Lo poético (entendido esto de forma tradicional) se rompe, pues, con la inclusión de elementos (tradicionalmente también) prosáicos;

el lenguaje coloquial quiebra en varias ocasiones la estructura y el discurrir lineal de, por ejemplo, el soneto, hasta alcanzar una fluidez indiscutible y un tono ciertamente nuevo, ligero, pero penetrante y cáustico:

Vos sabés, che Santiago —me decía
con la boca pastosa por el vino—
que yo no soy borracho, soy mezquino:
me falta un brazo y pelo. Y se reía.

Y andaba con problemas. No tenía
trabajo ni dinero. Mi destino
me parecía un torpe desatino:
tan escritor y pobre, a dónde iría.

Es evidente que la vena quevedesca, que ya señalara Eladio Cabañero en el prólogo de *Arbol de asombro,* no ha abandonado a José Alberto Santiago, sino que —antes al contrario— ha llegado a identificarse de tal modo con ella, que ha conseguido dominar tan difícil medio expresivo cual es el soneto, hasta conseguir darle esa fluidez coloquial que nos hace olvidar los rigores métricos y de rima que, en algún momento, se entendieron como un corsé imprescindible e insalvable.

Por eso titula nuestro poeta «Sonetos pequeño-burgueses» a la primera parte de su libro; no sólo porque el enfrentamiento con el medio lo descubre como tal, sino porque los sonetos se bajan del pedestal de la retórica tradicional y se ponen al alcance de ese libre intercambio de la vida que, a pesar de su aparente intrascendencia y monotonía (o quizá a causa de ello), determinan esa necesaria autocrítica que José A. Santiago propone. Una autocrítica que sigue manteniendo esa apariencia risueña y jocosa en la segunda parte, «Coplas», que no se libera, sin embargo, en ningún momento, de ese tono desalentado, irónico a veces, las más casi epigramático, que se desprende de esas estrofas de escasos versos, pero que se encadenan con sintomática reiteración, como si de una salmodia se tratase. Para llegar, finalmente, a esas «Despedidas», donde el carácter de contemplación conceptual se desarrolla libremente, donde se carga su palabra de un tono más meditativo, aunque no por ello pierda esa espontaneidad, ese toque coloquial que le otorga una singularidad indiscutible a su escritura.

José A. Santiago es un escritor que adopta en su poesía una postura muy particular: se mantiene a la vez dentro y fuera del discurso: contempla objetivamente y participa dramáticamente de todo lo que dice, siente o ve

(... ... ... El tiempo pasa
y compruebo en agustia mi impotencia
para vivir sabiendo. Y la insistencia
con que el mundo me burla y me rebasa).

Y así, a pesar de la aparente simplicidad de su poesía, nos tropezamos a cada paso con una serie de derivaciones sorprendentes y, a todas luces, de gran interés. *Formalidades* (1) es un libro sereno, pero intenso, y, sobre todo, que nos muestra a un escritor riguroso y a un poeta inteligente y de indiscutible personalidad.—*JORGE RODRIGUEZ PADRON (Nava y Torscana, 16. LA LAGUNA, Tenerife).*

EL TEATRO DE VALLE-INCLAN *

Las dedicatorias en los libros son, la mayor parte de las veces, a modo de pequeñas claves de entendimiento de los mismos. En el volumen que Sumner Greenfield ha redactado sobre el teatro de Valle-Inclán, la dedicatoria resulta singularmente ilustrativa:

> A la memoria de mi primo Jacobo, persona valleinclanesca, cuya deformada cabeza encerraba un sentido magnífico de ironía (p. 11).

A partir de este curioso y enigmático envío de su trabajo, es fácil acceder al consumado valleinclanismo del autor, una de las principales figuras del hispanismo en Norteamérica. Es fácil palpar su adición, tanto intelectual como estética, al universo mítico forjado por el escritor gallego. En su caso, el habitual distanciamiento del erudito se ve muy seriamente comprometido por el entusiasmo sin reservas del lector. Greenfield se ha divertido con Valle-Inclán más de lo que la estricta ciencia aconseja, y a mí eso me parece una estupenda perspectiva, para empezar.

Si hojeamos *An Annotated Bibliography of Ramón del Valle-Inclán,* de Robert Lima (The Pennsylvania State University Libraries, University Park, Pa., 1972), el nombre de Sumner Greenfield se nos irá haciendo familiar. No en vano colaboró, como *Contributing Editor,* en el importantísimo volumen colectivo *Ramón del Valle-Inclán. An Appraisal of his Life and Works* (Las Américas, New York, 1968),

(1) José A. Santiago: *Formalidades,* Ed. Cultura Hispánica, Premio Leopoldo Panero, 1972, Madrid, 1973, 94 pp.

* Sumner M. Greenfield: *Valle-Inclán: anatomía de un teatro problemático,* Editorial Fundamentos, Madrid, 1972, 300 pp.

pieza esencial en la literatura científica valleinclanesca. Allí, junto a la de A. N. Zahareas, *General Editor* de la obra, aparece su firma en un artículo titulado «The Development of Valle-Inclán's Work» (páginas 35-39), y en solitario en otra media docena de trabajos sobre *Cuento de abril, La reina castiza, Divinas palabras,* etc.

Como podemos ver, Greenfield se iba orientando (desde 1968) hacia el estudio de la obra dramática de Valle-Inclán, excluyendo de su horizonte crítico la producción poética y narrativa del autor de *Tirano Banderas.* La obra de Valle, empero, es tan compacta, sus medios expresivos y sus fines tan coherentes, que malamente hubiera podido Sumner Greenfield encararse con el teatro sin tener muy presentes el verso y la prosa novelada. Las divisiones genéricas son, en Valle-Inclán más que en ningún otro escritor, simples convenciones metodológicas. Sin embargo, hay familias o estirpes de convenciones que seguirán funcionando durante muchos años como células primordiales de una actividad crítica *seria.* La hermenéutica, a veces, hace abstracción de eso que ingenuamente llamamos *realidad,* para mejor interpretar esas respuestas del oráculo de la Belleza que se han dado en llamar textos literarios. Si seguimos así, todo —absolutamente todo— acabará por confundirse con la cortesía, con el lenguaje de los salones, con el perfume de ciertas damas. El hombre que no sabe clasificar merece, cuando menos, el paraíso.

Volviendo a Sumner Greenfield, hay que decir que su edición crítica de *Divinas palabras* y *Luces de bohemia,* en colaboración —ya habitual— con Anthony Zahareas, constituye igualmente una feliz aportación a los estudios valleinclanistas (Las Américas, New York, 1972), por más que en el aspecto textual deje la puerta abierta al deseo de una edición definitiva de ambas piezas. La tarea de llevar a cabo ediciones críticas definitivas de Valle-Inclán sigue, salvo excepciones parciales *(Luces de bohemia,* en «Clásicos Castellanos», por ejemplo, en edición de Alonso Zamora Vicente) que han visto la luz en los últimos años, en el plano de lo irrealizado. Urge promover soluciones al respecto.

A mí me parece, hablando con franqueza, que el adjetivo *problemático,* con todo el contenido social-realista que encierra (o se me antoja a mí que encierra), no le cuadra poco ni mucho al teatro de Valle-Inclán, que es juego libertario y burla heroica. Lo que pasa es que hay cosas que se le ocurren a uno de repente, mientras que a otro señor le han rondado la cabeza durante mucho tiempo. En otras palabras, que el hecho de que Sumner Greenfield haya calificado de *problemático* al teatro de Valle me merece todo el respeto posible. Pero todo esto es hablar desde la cubierta del libro, y las cubiertas

no siempre desentrañan los contenidos: a veces hay que leer dentro.

Viajar por el teatro inventado por Valle-Inclán es casi siempre una aventura de adolescencia. Después volvemos una, dos, tres, cien veces. Pero es el primer viaje el que de verdad deja huella. Greenfield cuenta ya más de cincuenta años, pero se advierte fácilmente en su prosa que todavía conserva vivo en su memoria aquel primer itinerario iniciático (aunque fuese tardío, no importa: fue el primero). Feliz de su experiencia, satisfecho de una excursión tan agradable, incurre en el delito (por lo demás, muy generalizado) de hacer partícipes a otros de sus emociones personales. Lo hace en un libro, pero lo podía haber hecho en una conversación telefónica o en una carta interminable. Lo importante para él es describirnos su viaje, por si alguno de nosotros no lo hubiera intentado aún y su tesón le persuadiera a emprenderlo. No podía callar. Pensemos por un momento en lo terrible que es estar enamorado y no poder ponderar ante nadie la belleza de la chica que amas; pensemos lo espantoso que es obtener un ejemplar del *First Folio* shakespeariano y no encontrar a nadie para enseñárselo. Es evidente que Sumner Greenfield no podía callar.

Un hombre que ha cantado a la Mentira (así, con mayúscula) en un tiempo en que los concienzudos galanes de Verdad ocupaban las cátedras y solios de la literatura, es un fuera de serie, un *outlaw* de excepción. Ese hombre, Valle-Inclán, fue, además, dramaturgo. De él dice Greenfield al final de su viaje (que, por cierto, está narrado con soltura, agudeza y buen estilo), en la página 291 de su libro, que fue el dramaturgo español «más creador y fecundo desde Lope de Vega». De eso no me cabe la menor duda. Acto seguido, emparenta el estudioso yanqui a Valle con Jarry, transgresor por antonomasia (recuérdese *Ubú rey),* con el teatro épico del moralista alemán Bertolt Brecht, con las más modernas tendencias de la escena mundial. Pero la vanguardia más agresiva de Valle-Inclán no precisa de parentesco alguno con las estrellas de la dramaturgia contemporánea, porque su vanguardismo funciona *hacia adentro,* tenaz persecución y acoso de sí mismo, autodestrucción, insaciable suicidio. Lo que en Jarry tendía a *épater le bourgeois* y en Brecht a enaltecer a la clase oprimida, es en Valle-Inclán diálogo desesperanzado consigo mismo, pero en el marco lúdico de un tablero de ajedrez en el que se congrega, como en un certamen antiguo, toda la belleza de que es y ha sido capaz la literatura. Un marco lúdico donde todo es posible, excepto la aburrida Verdad de cuantos creen en algo que no sea ese juego. Banalmente interpretado por el progresismo, torpemente co-

ronado por la reacción, Valle-Inclán ha tenido que recurrir al guiño (bajo las deliciosas gafas de concha), y no ha dejado de hacer trampas desde entonces.

Como, al fin y al cabo, «todo es uno y lo mismo y, si se vuelve del revés, una montaña es un abismo» (lo dice Arlequín en *La marquesa Rosalinda),* pues nosotros podíamos, en justicia, dejar de preguntarnos cosas, evitar que las formas nos obsesionasen, intentar que los libros dejaran definitivamente de oler. Pero es que hasta esa idea es comunicable, aunque la cambiemos de color en nuestra transmisión. Por eso siguen siendo útiles y estimables obras como *Valle-Inclán: anatomía de un teatro problemático,* donde la simpatía y el cariño innegables del autor por el tema tratado han conseguido obtener de la estricta ciencia que se vuelva toda ella del revés, y del abismo insondable hemos pasado a la montaña, de la ciega moral al pecado de cien ojos, de Virgilio a Prudencio, de todo a nada.—*LUIS ALBERTO DE CUENCA (Don Ramón de la Cruz, 28. MADRID-1).*

JOSE MANUEL GARCIA DE LA TORRE: *Análisis temático de «El Ruedo Ibérico».* Gredos, Madrid.

Este es un estudio que se ciñe a una metodología rigurosa y apropiada. El autor, que lleva años hurgando en las últimas dos novelas de Valle-Inclán, presenta una categorización exhaustiva de sus temas, entendido este término en sentido muy amplio. Como bien señala, en *El Ruedo Ibérico* se insiste en un tema central que configura de modo unitario todos los motivos («temas» para el crítico) de la obra: «El tema es una realidad —en este caso la española— caricaturesca. Tema y personajes aparecen contemplados mediante una perspectiva que —por múltiples procedimientos— nos devuelve la imagen bajo los rasgos más adversos, achacosa, grotesca» (p. 41). Desde luego, esta afirmación no encierra novedad alguna, ya que sigue una línea de investigación originada por Speratti-Piñero en sus estudios sobre *Tirano Banderas* y el esperpento (1). La novedad de este libro, y hay que apreciarla debidamente, consiste en el despliegue de los «múltiples procedimientos» con que Valle-Inclán realiza su proceso deformador de la realidad histórica. En ningún otro es-

---

(1) Claro que el profesor García de la Torre es el primero en señalar su deuda a estos estudios, ya reunidos en *De «Sonata de otoño» al esperpento (Aspectos del arte de Valle-Inclán),* Tamesis Books, Londres, 1968.

tudio dedicado al escritor gallego queda así plasmado su proceder sistemático de literato consciente. Al entrar en los numerosos ejemplos que aduce el crítico, vamos vislumbrando los resortes que controla con ciencia matemática el novelista. Ya se sabía, por los estudios de Boudreau y de Franco (2), que tanto la estructura del *Ruedo* como su organización temporal obedecían a un esquema rigurosamente elaborado por Valle-Inclán. Son los motivos particulares dentro de esas líneas generales los que ahora despliegan una elaboración análoga, haciendo resaltar con nueva fuerza el absoluto dominio estilístico del Valle-Inclán tardío.

El estudio se divide en tres partes, que presentan la materia novelada («España, la sociedad española») y las dos perspectivas que condicionan su tratamiento artístico («La herencia modernista» y «La esperpentización»). Esta organización responde, en términos generales, a una dualidad en el mismo Valle-Inclán: un «radical escepticismo» que convive con «una soterraña o manifiesta nostalgia... por la magnificencia y monumentalidad de ese país, de esos ambientes y de esa sociedad que caricaturiza y critica» (p. 29). En cada apartado el crítico hace un registro detallado del contenido de las dos novelas, fijándose en una serie de contrastes, los cuales reflejan, en el fondo, una divergencia entre el ser y el parecer de la España decimonónica.

Después de reseñar la realidad histórica novelada en *La corte de los milagros* y *Viva mi dueño* («La reina Isabel II», «Intrigas, conjuras», «La familia militar» y «El honrado pueblo» son unos de los muchos epígrafes), el crítico se detiene a considerar la persistencia de temas modernistas, ya modificados por la nueva modalidad. Así, por ejemplo, la descripción morosa del rostro de los personajes en las *Sonatas* sufre un brusco cambio de óptica: «De la contemplación y descripción estética o idealizante pasa a la contorsión, a la 'ruptura del sistema'... Lo que es nuevo por completo, quiero insistir, es este variar bruscamente de perspectiva para introducir un abrumador predominio de un sentido irónico o grotesco» (pp. 124-25).

Común a las dos épocas, según este análisis, es la presentación visual de los personajes y la evocación plástica de sensaciones, pensamientos y emociones. Propias del *Ruedo,* en cambio, son las nuevas coordenadas pictóricas —Goya, Velázquez, Solana— y reminiscencias literarias de Quevedo y Cervantes. El procedimiento más carac-

---

(2) *Vid.* Harold L. Boudreau: «The Circular Structure of Valle-Inclán's *Ruedo Ibérico*», en *PMLA*, LXXII (1967, pp. 128-35, y Jean Franco: «The Concept of Time in *El Ruedo Ibérico*», en *BHS*, XXXIX (1962), pp. 177-87.

terístico que resulta de esta revisión es la «epítasis retórica» o «designación épica» con que Valle-Inclán fija y repite un rasgo saliente del personaje. Se hace notar, además, la posible deuda de este recurso a la obra cervantina: «Lo cierto es que podríamos pensar en lo notado por Hatzfeld al estudiar *El Quijote*. Según el crítico citado, en éste se opera 'la transformación de las ideas en motivos'. Luego éstos 'sufren, ya aislados o entrelazados, pequeñas variaciones rítmicas'» (p. 250). De hecho las variaciones presentadas (Torre-Mellada es «el palaciego», «el carcamal palaciego», «el taimado palaciego», etcétera) (p. 246) confirman la coincidencia, que también puede tener sus raíces en las «mutuas resonancias» de los temas enlazados y variados en las *Sonatas* (3).

En la sección dedicada a «La esperpentización» se destaca la misma sistematización en el empleo de los recursos de deformación. Procedimientos salientes dentro de esta modalidad son: analogías a base de cartas de baraja, comparaciones que evocan lo taurino, la revista musical y las nuevas técnicas cinematográficas, y el empleo de la perspectiva infantil. Típica de esta sección es la serie de vocablos que producen la deformación de la cara, pasando por «carantoña», «careta», «carátula» y «carota» a «máscara», «mascarote», «facha» y «disfraz» para acabar en «jeta» (pp. 288-91). De nuevo el crítico investiga las múltiples procedencias de los recursos esperpénticos, subrayando reminiscencias pictóricas, literarias, escénicas y populares.

Es preciso notar que algunas de las categorizaciones presentadas no pasan de ser meras listas. Conste, sin embargo, que la mayoría de los epígrafes establecen una fina progresión en la expresividad que Valle-Inclán logró dar a su lenguaje. En este sentido el apartado «Sensaciones Internas» (pp. 223-233) puede servir de modelo, ya que la variedad inventariada («Las locuras acrobáticas del pensamiento», «Miedo, angustia», «Aridez, consolación», etc.) pone de relieve la retórica que maneja el novelista para producir los efectos deseados. Es decir, queda al desnudo el método expresivo con que Valle-Inclán traduce a la literatura el estado de ánimo de una época histórica.

Cabe señalar que la metodología del estudio puede presentar dificultades para una lectura rápida en busca de nuevas orientaciones. Pero el gran acierto del profesor García de la Torre consiste en que su enfoque esclarece el proceso sistemático que guió a Valle-

---

(3) *Vid.* Amado Alonso: «Estructura de las *Sonatas* de Valle-Inclán», en *Materia y forma en poesía*, Gredos, Madrid, 1960, pp. 209-10.

Inclán al componer sus últimas novelas. Cuánto abarcaba su conocimiento y juicio de los antecedentes de la Revolución de 1868 está a la vista gracias a este singular estudio.—*DRU DOUGHERTY (University of California, Berkeley. Dpt. of Spanish. BERKELEY, CALI. 94720, USA).*

EL LARGO SECUESTRO DE UN DRAMATURGO

El teatro de Francisco Nieva no existe. Lo que ahora se ofrece al lector (1) es sólo una lejana, difuminada evocación, insinuación posibilística que es denuncia a la par, por el silencio vaciado que engendra: ni siquiera el hecho de la proscripción, habida cuenta de la ceguera fundamental de la censura (destructora de lo sexual, pero incapaz de percibir lo erótico, verdugo del mensaje llano, aunque no de la ironía; meros ejemplos de miopía tijerosa), puede lograr que la imaginación, oasis edénico cuando la realidad saca las uñas, invoque lo que daría de sí la pública unión del Nieva dramaturgo con el Nieva escenógrafo. No hace falta recurrir al libro de José Monleón (2), la cartelera teatral es pródiga en elocuencia: si hay un teatro español, será en algún cajón empolvado, entre las páginas de un libro, fantasma huidizo disfrazado de literatura. Francisco Nieva ha elegido vivir en este Madrid poblado de espíritus. Tras una estancia en París, fecunda en contactos vanguardistas, «me divorcio, me voy a Italia. Pinto, escribo, hago escenografías, vivo como buey sin cencerro y pienso también que volver a España siendo ya "como soy" no me va a afectar mucho. Me hace gracia esa parte entumecida, esa jerarquización casi tribal, la prudencia, el diario *ABC*, el teatro Eslava, el restaurante Comodore, los artículos de Pemán, el minué hacia el progreso y el Mercado Común. Parece que hay muchos escrúpulos en representar mi teatro, pero lo escribo mejor aquí» (3). A la exiliada clandestinidad de lo teatralizante se suma (¡oh subversionalidad esencial del verbo descorsetado...!) una brillante serie plástica, en la que incluso el Teatro Nacional le llama para realizar escenografías. El escritor, entre tanto, va urdiendo una obra en su doble vertiente de *Teatro furioso* y *Teatro de farsa y calamidad.*

---

(1) F. N.: *Teatro furioso,* Akal/Ayuso Editores, Madrid, 1975.
(2) J. M.: *Treinta años de teatro de la derecha,* Tusquets Editor, Barcelona, 1971.
(3) «De las declaraciones a Fernando G. Delgado», en *Insula,* núm. 343.

Opina Moisés Pérez Coterillo, autor de la introducción al presente volumen, que el *Teatro de farsa...* bien pudiera estar escrito con alguna mira a su representabilidad aún en el bosque de argollas erigido por censura, directores y planteamiento comercial de un teatro netamente burgués, tentativa que hubiera de orientar al dramaturgo, decepcionado ante la pusilanimidad empresarial, hacia un *Teatro furioso,* ya iniciado en su juventud, radicalizado y potenciado por quien empieza a comprender su pertenencia a una tradición honda, siniestra y española. En palabras del autor, «el "Teatro furioso" acaso nace de unas circunstancias muy parecidas a las que han provocado el esperpentismo, caprichismo y celestinismo del arte español» (4). A pesar de la evidente influencia de este último en el primero, de innegables elementos «furiosos», el *Teatro de farsa...* contiene una carga superior de hechizo oculto, de mágica irracionalidad, resplandeciente mundo poético, búsqueda entre los pliegues de la ambigüedad. Pero también una mayor identificación con los cánones de lo inteligible: narración lineal, consistencia argumental, tradicional empleo de recursos escénicos, lenguaje asequible en su funcionalidad. Componen este apartado tres obras, *El rayo colgado y peste de loco amor, El paño de injurias* y la que podemos considerar de mayor magnitud, *El baile de los ardientes,* seguida por un opúsculo de *claves excedentes,* de sumo interés para la comprensión de una concepción del teatro y el símbolo, la fiesta y el mito. El *Teatro furioso* es de expresión mucho más desaforada. Contemplemos la nomenclatura: bajo el subtítulo de «tres piezas apocalípticas», encontramos dos «reóperas», *Pelo de tormenta* y *Nosferatu* y una «rapsodia española», *Coronada y el toro.* Es en estas obras donde con mayor frenesí asistimos a la orgía artaudiana, al ritual dionisíaco, al desenfreno gozoso, sacudida libertaria. Los personajes son grotescos arquetipos extraídos del garabateado mural ibérico, del incansable retablo hispano de abadesas, alcaldes, enanos y alguaciles, es inevitable la referencia al Lorca de las frases breves, a Valle-Inclán. No estamos ya ante un teatro literario, ideológico, anclado en la crónica o el psicologismo, en la tesis o la traducción estética, el *Teatro furioso* es, ante todo y por sí solo, ceremonia, alquimia del espacio mágico, humor y burla, desahogo. De ahí su necesidad, aquí y ahora, de ahí su represión presente, su universal localismo, pues no se ha de olvidar la procedencia del bagaje ideológico previo, por una parte, y de la técnica teatral, por otro (mucho más próximo a la vanguardia teatral internacional, mucho más apegado a la piel hispana que cualquier otro

(4) Citado por M. P. C. en su introducción.

dramaturgo español). De Valle-Inclán proceden las magníficas indicaciones escénicas y el propósito de acceder a la realidad a través de la distorsión, más la ferocidad y la ironía con que se acomete la empresa diríase que es singularmente de Nieva. Sólo en *Nosferatu* se permite el autor una incursión al ámbito extrahispano para exponer su inclinación al expresionismo de los Murnau, a unas mitologías que también basculan, larvadas, en la formación de una sensibilidad colectiva. Es absolutamente imprescindible confrontar al espectador español, en tanto que víctima adicta de la retórica oficial y dominante, consumidor de frustraciones viciosas y deidades anulantes, con el potente ritual ibérico de Francisco Nieva. Quizás decida entonces, entre risas convulsivas y gritos que se estremecen, arremeter furioso contra la faz del espejo.—*BERND DIETZ (Fernando el Católico, 3, MADRID-15).*

PEPE EL DE LA MATRONA, RECUERDOS DE UN CANTAOR SEVILLANO

De igual forma que en tantos otros temas, existe entre los aficionados al cante un fervor recopilador, por una parte, y un doctrinarismo, por otra. Es por esto por lo que llevamos ya veinte años de *ladrillos* y *tarugos.* Era ya hora, por tanto, de arrimarnos de una vez al cantaor, a su ambiente interno, y en este último paso hay que dejarle el sitio al mismo cantaor —aunque a veces produzca páginas tan insípidas como las de *¿Somos o no somos andaluces?,* de Luis Caballero.

Tomando plena conciencia de esta imperiosa necesidad, un aficionado jondo —lo jondo es el cantaor y el aficionado, no el cante—, José Luis Ortiz, ha acometido la tarea de presentar al lector el cante de Sevilla y Cádiz en dos de sus figuras más representativas: por la primera, Pepe el de la Matrona; por la segunda, Pericón de Cádiz. Más adelante, si bien en un plazo tal vez largo, esperamos que salga la versión de Jerez, protagonizada por Borrico y Tía Anica, y la del Puerto, posiblemente en la figura de Alonso el del Cepillo.

En las memorias de Matrona se advierte un constante carácter ritual, un concepto religioso —es de suponer que a estas alturas no será menester explicar lo que significa la palabra *religioso*— del cante. Una gravedad, una solemnidad, que sólo puede tener asiento en una personalidad tan acusada como la suya.

Sus recuerdos, como los de casi todos los hombres, no responden a una exactitud, a una precisión matemática. Ni, por de contado, interesa, porque proporcionalmente ganarían en frialdad. Por esto me resulta extraño y, sobre todo, desagradable el comentario tan irritantemente pedante que desde la radio hizo no hace muchos días Arcadio Larrea, que, llevado de su afán de archivero y recopilador casi —¿casi?— morboso, creíase, a no dudarlo, ante un tratado como los que lleva al uso la más funesta flamencología. Y es que, sin comentar la personlidad del libro —seguramente ignorará que los libros, en ocasiones más aún que los hombres, tienen personalidad—, se fija únicamente en que no es exacta la alusión de Matrona a una determinada casa de vinos barcelonesa. Raya en lo increíble; y de seguro no lo hubiese creído de no escucharlo personalmente. ¡Sólo se fija en la inexactitud referente a una casa de vinos! Días después escuché otra alusión a las letras de Matrona. Pero más vale dejarlo.

Dos partes del libro me atraen especialmente: la visión que del cante aporta Matrona en sus letras y en la entrevista final, y el apéndice de Agustín Gómez. El hecho de que me fije tanto en esa entrevista final no supone que reste interés a las páginas anteriores; éstas son, por el contrario, el fundamento de esas opiniones, y estas opiniones son la conclusión, para mí acertadísima, de todo el relato precedente. Toda su narración está impregnada, además, de un cariño íntimo, revelador de una persona —personalidad— que ama entrañablemente el cante, cariño que no encuentro en ningún lugar del relato de Pericón.

El flamenco, para Matrona, viene de dos fuentes: una, la emoción de la alegría, y otra, la emoción de la tristeza, las dos con igual fuerza. La emoción de la alegría se corresponde con la soleá, y la de la tristeza con la seguiriya. Estas emociones las siente el pueblo y de él, por tanto, es de donde nace el cante. El que tiene condiciones para desarrollar esas dos emociones es el artista —se me disculpará el entrecortamiento de las frases y su sentido definitorio, que resta toda la emoción de sus palabras, aunque no el sentido teórico—; pero es patrimonio de todo el pueblo, por lo que si es de minorías, es porque no han tenido oportunidad de escucharlo debidamente —de lo que se deduce que está alejado del cante jondo, pero no del motivo jondo—. Una cosa, dice Matrona, es saber los cantes y otra transmitir a la gente lo que uno sabe, y si no se transmite, no tiene ningún valor. Para desarrollarlo necesita su ambiente y sus momentos, sus condiciones. Termina diciendo que el hombre siempre sentirá emociones de esas dos clases, aunque tengan dife-

rencias de matices en el tiempo, y, por eso, el flamenco —el flamenco u otra cosa, ¿qué más da el nombre?— existirá por siempre.

Palabras que valen por todos los estudios de cante hechos hasta el presente. Y es que Matrona no necesita más palabras, ni raros conceptos: con esa suprema sencillez, sin nada de dogmatismo, ha llegado a la verdad de su —digo su, suyo— cante.

No menos punzantes y a la vez exactas son las líneas de Agustín Gómez:

> No tenemos remedio —dice—: Queremos llegar al conocimiento de un sentimiento. Queremos llegar al Cante por la dialéctica sin querer darnos cuenta de que al Cante se llega por el Cante mismo. (...) No vamos a ignorar tampoco la premiosidad de ciertos intérpretes, premiosidad que sólo se explica en el que lleva la voz detrás de la mente puesta en una melodía fijada con anterioridad, como el que calca un dibujo y no lo crea. Sí; el Cante está maniatado por la enconada erudición de los aficionados actuales. (...) El cante se escucha, se come, se digiere y alimenta al propio cantaor que lo vive, vive en este cantaor como vivió en aquellos que tenemos fáciles en la cita por la proximidad del tiempo y el espacio. (...) Nos desanimamos por la poca creación que hoy se produce y queremos acelerar un proceso que marcha al paso de la espiritualidad y mentalidad de este pueblo creador del flamenco en sus elegidos. Y no quisiera —sigue diciendo— que mi comentario se tuviera por negativo; simplemente digo que el Cante corre paralelo a la espiritualidad e idiosincrasia y no a la tecnología. (...) El gran mérito de Pepe el de la Matrona es que toda su persona, su vida, su cante, es un documento vivo que atestigua la diversidad del Cante. (...) Tiene Pepe una firma, un sello, un carácter, demasiado fuerte para cantar por este o aquel, esto o aquello sin que sobre todo no pueda definitivamente su personalidad, su vida, su propia materia. Vuelvo de nuevo a repetir que no aprendió, sino que vivió.

Nada más. Ante las palabras de Matrona, primero, y Agustín Gómez, después, nada más tengo que decir. Algunos estudian el cante como otros estudian la economía, la política —¡ay, la política!— o la historia. Y es que existe un mal progresivo que nos va carcomiendo: la flamencología; y contra ese mal sólo cabe un remedio: la antiflamencología (aunque probablemente seguiría el mismo camino vicioso). A los veinte años de la primera parece que se va creando —era insoslayable— la segunda.—*EUGENIO COBO (Calatrava, 36. MADRID).*

LIBROS SOBRE CINE

SAMUEL BECKETT: *Film.* Cuadernos Infimos. Tusquets Editor. Barcelona, 1975, 112 pp.

Samuel Beckett escribió en 1963, por encargo de Evergreen Theatre Inc., un guión de media hora de duración para una película de *sketchs,* que debía completarse con otros dos, de la misma longitud, escritos por Harold Pinter y Eugene Ionesco. En 1964, Alan Schneider, famoso director teatral norteamericano que había montado en Estados Unidos las obras de Beckett, es contratado por la misma compañía para dirigir este guión, que entonces se llamaba *The eye.* Después de algunas dudas, principalmente respecto al único intérprete, se contrata a Buster Keaton y se completa el equipo con Boris Kaufman, el excelente director de fotografía, y Sidney Meyers, montador y exótico miembro de la Escuela de Nueva York, entre otros, y en 1964 se rueda la película en Nueva York. En 1965, con el título *Film,* la película se estrena en el Festival de Venecia, presentada personalmente por Keaton, que obtiene un gran éxito personal, pero es muy discretamente acogida por la crítica. Durante 1966 la película hace el recorrido de los diversos festivales internacionales con similares resultados y, dada su calidad de cortometraje, al no completarse con los *sketchs* de Ionesco y Pinter, no llega a exhibirse comercialmente. Su fracaso supone que sea la primera y la última experiencia cinematográfica de Schneider, que se desligue de la obra de Beckett y que sólo se recuerde como el mejor de los muy irregulares trabajos que hizo Buster Keaton en la última etapa de su vida. En 1969, Grove Press Inc., de alguna manera ligada a la película, edita el guión de Samuel Beckett junto con unas notas de Alan Schneider sobre el rodaje. En 1975, Tusquets Editor, en su curiosa colección Cuadernos Infimos, publica el guión de Beckett, las notas de Schneider, un equivocado prólogo de Jenaro Talens y una amplia e interesante colección de fotografías de y sobre la película.

El guión de Beckett resulta de gran interés, primero en la medida en que la película (1), por las razones señaladas, es uno de esos

(1) Traducimos a continuación la sinopsis que acompañó a la presentación de la película en el Festival de Venecia de 1965, por considerar que, en unión de los textos que se incluyen en el libro, da una idea más aproximada de ella.

> Un hombre viejo —constantemente seguido por la cámara— recorre asustado el tramo de calle que conduce a la entrada de un edificio. Lleva una gabardina, que le llega casi hasta los pies, y un peculiar sombrero con un pañuelo debajo. Cerca de la puerta de la casa tropieza con un matrimonio que rehuye asustado. Asombrados, se vuelven hacia la cámara y lanzan un ininteligible grito o siseo

característicos *filmes malditos*, imposible de ver y que sólo es conocido por un reducido número de personas, porque, a continuación, responde de una forma clara a la característica problemática de su autor y es, por tanto, una obra curiosa tanto para sus apasionados lectores como para sus estudiosos y, por último, como tal guión, debido a sus peculiaridades y a su extremada minuciosidad, tanto en el texto en sí como en la serie de notas, indicaciones y dibujos que lo acompañan. Las notas de Schneider, que no sobrepasan el simple valor informativo, sirven para precisar la continua presencia de Beckett durante el rodaje y que el hecho de que Buster Keaton fuese el protagonista se debió a la más completa casualidad. El prólogo de Jenaro Talens, a su vez autor de la deficiente traducción en la que destaca su desconocimiento de la terminología cinematográfica, parte de este hecho evidente y trata de demostrar lo contrario, lo indemostrable: el paralelismo entre las obras de Beckett y Keaton y, más concretamente, la influencia de este último sobre *Film.*

El resultado es un exótico pequeño volumen, como marcan las características de la colección Cuadernos Infimos, muy poco cuidado para su elevado precio (2), con el que Tusquets Editor se une a los esfuerzos de Editorial Lumen, en primer lugar, Alianza Editorial, Barral Editores y Edicusa para poner al alcance de los lectores de lengua castellana la obra personalísima de este premio Nobel.—*A. M. T.*

—el único sonido de la película—. En la escalera del edificio una anciana vendedora de flores desciende el último tramo, el hombre se esconde y le deja pasar; pero la vieja mira a la cámara, hace un aspaviento y cae al suelo. Finalmente, el hombre entra en la vivienda: una única habitación de paredes blancas y casi desnudas: una mecedora, algunos muebles, un espejo; en el suelo, un gato y un perro en una cesta de mimbre; más allá, un papagayo en una jaula y una pecera con un pez. Coge el gato, abre la puerta de la vivienda y lo echa a la escalera. Cierra la puerta. Coge al perro, abre la puerta y lo echa; mientras el gato entra. Cierra la puerta. Ve al gato en el cesto, lo coge, abre la puerta y lo echa; mientras el perro entra y se coloca en el cesto. El hombre, agitado, lo echa otra vez, mientras el gato entra y vuelve al cesto. Nuevamente vuelve a echarlo y a entrar el perro. Una vez más, aunque con más cuidado, vuelve a abrir la puerta, echa al perro y no deja entrar al gato. Pasa junto a la pared y, horrorizado, se da cuenta de que el espejo le devuelve su imagen. Arrastrándose por el suelo, sin reflejarse en él, logra cubrirlo con un trapo. De forma similar tapa la ventana. Se sienta en la mecedora y saca un portafolios, pero se da cuenta de la presencia del papagayo. Cubre la jaula con un paño. Se vuelve a sentar. Coge el portafolios, pero se siente observado por el pez. Con otro trapo tapa la pecera. Vuelve a sentarse en la mecedora, saca unas fotos del portafolios y las observa una a una —son fotos de su infancia, su juventud y su actual aspecto—. Después las rompe en pequeños trozos. Tranquilamente se acomoda en la mecedora, abre y cierra los ojos y ve con terror la cámara que le observa, que no es otra cosa que él mismo.

(2) Los errores de esta edición van, en una amplia variedad, de la simple errata, a confundir tve con tv, «L'annèe passée à Mariembad» con «L'annèe dernière à Mariembad», editor con montador, etcétera, pasando por la supresión de muchas de las llamadas de las notas. El pequeño volumen se vende a 290 pesetas.

ROMAN GUBERN-DOMÈNEC FONT: *Un cine para el cadalso.* Colección «España: punto y aparte». Editorial Euros. Barcelona, 1975, 378 pp.

Bajo el inapropiado y oscuro título *Un cine para el cadalso* se presentan una serie de elementos muy diversos sobre el tema, tan debatido durante estos últimos años en la prensa diaria y especializada, de la censura cinematográfica española, escritos y recopilados por Román Gubern, uno de los mejores especialistas sobre el tema cinematográfico que cuenta en su haber con una apreciable bibliografía, y por Domènec Font, esporádico colaborador sobre temas cinematográficos en diversas publicaciones.

Tras un *A modo de introducción,* firmado por ambos autores, donde, después de hacer un rápido bosquejo del nacimiento y antecedentes de la actual censura cinematográfica gubernativa española, pasan a exponer las dificultades de su trabajo para finalizar con las razones que les han impulsado a dar al libro su particular estructura, se extienden las cinco partes de que consta el volumen: *Notas para una historia de la Censura Cinematográfica en España (1937-1974),* escrita por Román Gubern, la parte más extensa y fundamental, punto de apoyo de las otras cuatro; una amplia selección de fotografías alusivas al ensayo inicial que se extiende a lo largo de 64 páginas fuera de texto; *Las censuras, mecanismos ideológicos de defensa,* un corto artículo de Domènec Font; una *Encuesta a los profesionales del cine español,* centrada sobre el tema de la censura, a la que responden 49 personas; para finalizar con unos amplios *Apéndices* donde se recoge la totalidad de la legislación que sobre la censura cinematográfica ha aparecido entre 1937 y 1975.

Más allá de su modesto título, *Notas para una historia de la Censura Cinematográfica en España,* el trabajo de Román Gubern, que abarca casi la mitad del libro, es una exposición, rayana en la perfección, donde se expone la historia de la censura gubernamental española, partiendo de la evolución del régimen, a través de sus más significativos cambios de gobierno, y una concisa y clara explicación de su significado para llegar a su real repercusión cinematográfica, las sucesivas transformaciones del organismo censor y sus particulares legislaciones, mezclado con su concreta repercusión tanto sobre las películas extranjeras importadas como sobre las producidas en España, materializadas a través de un amplio anecdotario sobre el tema que abarca desde documentos de primera mano, como la carta de Alfredo Sánchez Bella, en su etapa de embajador en Roma, sobre la presentación de *El verdugo* (Luis G. Berlanga, 1963) en el Festival de Venecia, hasta la narración de los ejemplos más

conocidos de la actividad censora sobre películas concretas, como la historia de la no-existencia de *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961), pasando por la exposición de otra gran cantidad de ellas completamente inéditas, como las vividas por el propio autor, dando como resultado una mezcla perfecta, que supone un trabajo minucioso y serio, imprescindible para cualquier tipo de acercamiento al cine español y, más aún, a la historia española de estos años.

Pero, como advierte y señala repetidamente Román Gubern en su trabajo, la censura estatal es sólo una parte, la más amplia y visible, de la serie de censuras que pesan sobre la cinematografía española, encabezada por la autocensura, la peor de todas y la más difícil de determinar y examinar, y seguida por aquella que, en muy diversas formas, imponen los productores, distribuidores y exhibidores, más fácil de delimitar que la autocensura pero mucho menos conocida que la estatal. Para tratar de completar el trabajo de Román Gubern en este concreto aspecto, se ha añadido al libro un corto artículo de Domènec Font, titulado *Las censuras, mecanismos ideológicos de defensa*, que, por culpa de un absurdo lenguaje, a medio camino entre el utilizado por ensayistas de moda, como Christian Metz, y revistas cinematográficas de gran tirada, como *Fotogramas,* y por no tener el autor muy claras sus ideas, pasa de repetir, en una primera parte, lo expuesto anteriormente por Gubern sobre la censura que suponen las subvenciones económicas estatales, a lanzarse a una intrincada dialéctica, al tratar el tema de las otras censuras, de la que nada o muy poco se puede extraer.

La encuesta entre los profesionales, como generalmente ocurre, dada la doble selección que de ellos se hace, tanto de aquellos a quienes se envía la encuesta como de aquellos que la contestan, resulta poco representativa y tiene un valor muy desigual. Los apéndices son de un gran valor documental y representan uno de los puntos de apoyo del trabajo de Román Gubern. Y la amplia selección de fotografías, certeramente elegidas la mayoría de ellas, tienen un gran valor testimonial, aunque al confundir, en la correspondiente a *Mambo* (Robert Rossen, 1955), a Silvana Mangano con Anna Magnani, se comete el único error grave del libro.

Por tanto, *Un cine para el cadalso,* que debió firmar exclusivamente Román Gubern, es un libro en el cual se mezclan demasiados elementos pero que, debido al sumo interés de uno de ellos, *Notas para una historia de la Censura Cinematográfica en España,* resulta imprescindible, como queda indicado, para cualquier interesado por el cine español, en particular, y la cultura española, en general.—*AUGUSTO M. TORRES (Larra, 1. MADRID-4).*

AL HILO DE UN TEMA

Carmen Bravo-Villasante integra en conjunto orgánico buen número de nombres femeninos en su libro: *Veinticinco mujeres a través de sus cartas* (1). Cuenta el género epistolar con nutrida nómina de ilustres cultivadoras. Sin aludir a su papel en la relación amorosa, fue recurso obligado de relación humana e intelectual en un tiempo en que, fuera de la intensa vida social de las ciudades propicias a desarrollarla, en la limitación de otras, en los pueblos o en el aislamiento del campo, el ansia de comunicación no encontraba satisfactoria manera de realizarse y las cartas equivalían al ansiado diálogo.

La explicación, sin embargo, no es del todo convincente, señala una de las causas, que no es la única, de ese fenómeno de inflación epistolar que hoy nos asombra, y en sus muestras nos encanta. Carmen Bravo-Villasante advierte que el ocio y el aburrimiento son los mejores aliados de las cartas bien escritas, pero llegado el caso señala también cómo las circunstancias de una vida llena de estímulos, exigencias y ajetreo, no impidieron la redacción de epistolarios muy importantes. Tenemos las cartas de Emily Dickinson, enigmática y recluida —«encerrada doncella» del siglo XIX la denomina la autora—, y las de madame de Sevigné, noticiera y chismosa incansable del París de Luis XIV, que la tenía prendida en todas sus redes. Carmen Bravo se pregunta si no podríamos considerar las cartas, carentes de intimidad, de la encantadora francesa, como una inteligente reseña teatral para los que no pudimos ser espectadores del siglo XVII.

Más que en madame de Sevigné, y antes de llegar a nuestro siglo, que también ofrece base de ejemplos, me detendría yo en una mujer compleja e inquietante, de poderosa personalidad, madame de Staël. Abrió los ojos al mundo y los abrió al trato humano directo, al diálogo, a la relación social. Nació a la cultura en el salón de su madre: allí, aún niña, sentada en su sillita baja, escuchaba atenta a aquellas figuras, que representaban el «todo París» de la época y que acudían a la cita en casa del célebre banquero y ex ministro Nécquer. Recibía la sugestión, precozmente experimentada, de un mundo exquisito y decadente, presto a ser barrido por la Revolución. Fue éste el primero de sus entusiasmos juveniles, pronto defraudados, y causa de su primer destierro a Ginebra. El segundo sería decretado por Napoleón. Empiezan así sus aventuras políticas, que no le impidieron desarrollar una actividad intensa intelectual y literaria, incorporada a la vida social que tenía por centro su quinta de Coppet durante el tiempo que

(1) Carmen Bravo-Villasante: *25 mujeres a través de sus cartas.* Memorias de M. de Rocca. Ed. Almena.

permaneció en Ginebra. Madame de Staël se gozó siempre en ser admirada. En juventud y en madurez su vida amorosa fue tan cumplida como puede serlo una vida humana dentro de sus límites. Entraron en el juego hombres ilustres, y otros a los que concedió ella algo de su propio fulgor.

Uno de sus tardíos caprichos fue M. de Rocca, el joven y apuesto ginebrino que se convirtió en su segundo marido. Y es curiosa circunstancia que por seguir literariamente al amparo del nombre del primero, el barón de Staël, tuviera, según parece, empeño en que este matrimonio permaneciera secreto. Aunque Revilliot, el biógrafo de De Rocca duda que se hubiera realizado, otros autores, Paul Gautier entre ellos, no lo dudan, e incluso se afirma que se celebró dos veces, una en Ginebra y otra en Estocolmo, porque «elle ne pouvait pas se croire assez mariée», según escribió Bonstetten a Federica Brun. John de Rocca había vuelto a Ginebra tras las graves heridas que sufriera en la guerra de España. La seducción de las glorias imperiales le había impulsado a entrar en la «Grande Armée», previo paso por la escuela de Fontainebleau, y como oficial de caballería participó en la guerra de la Independencia, de la que dejó un curioso relato personal. La segunda edición de estas memorias contiene noticia del personaje (2). Cuenta Revilliot que en 1811 regresó al cuidado de los suyos y a su ciudad natal «... y su reputación de hombre guapísimo, el ruido de sus aventuras y ciertas excentricidades juveniles, llamaron la atención de madame de Staël, que, a pesar de la diferencia de edad —veinte años por lo menos— y de la oposición del padre de De Rocca, hizo cuanto pudo por atraerse al joven oficial». Se deduce que en este caso la señora experimentó un inicial entusiasmo apoyado en la curiosidad y la imaginación, para pasar en seguida a la acción, lo que no deja de tener enorme interés como muestra de una inquietud amorosa y una avidez posesiva que no admitían limitaciones. De Rocca se enamoró de ella como un cadete. Pasó a girar en su órbita. La seducción de los fastos imperiales la sustituyó la seducción de una mujer a la que iba a acompañar en un exaltado recorrido europeo, que tenía como meta predicar la guerra santa contra Napoleón.

Creo que estas consideraciones no son marginales al tema. Porque lo que interesa dentro de él es que madame de Staël, la escritora, la activista —diríamos hoy— política, la filósofa, la intelectual capaz de transmitir a los medios intelectuales franceses una idea de Alemania que permaneció como válida y preparó la sensibilidad para

---

(2) *La guerra de la Independencia contada por un oficial francés...* Nuevamente traducidas al castellano. Arregladas y anotadas por don Angel Salcedo Cruz... Madrid, Imprenta de la Revista de Archivos,. 1908.

la incorporación de las corrientes románticas, ha quedado también ligada a sus cartas íntimas, índice de una fiel amistad. Dice, a propósito de ellas, Carmen Bravo-Villasante: «Es tan difícil la amistad entre dos mujeres, erizada de rivalidades y emulaciones, que la nobleza y generosidad de Madame de Staël, correspondidas por su bella amiga Madame Récamier, enaltecen todavía más a estas dos figuras románticas que, de otro modo, hubieran pasado a la historia como antagonistas». (Sigue siendo tentador el estudio, creo que nunca abordado, de por qué, desde la antigüedad clásica, el sentido de la amistad tiene, fundamentalmente, signo masculino. Si se piensa asimismo en lo que ha sido el sentido de la amistad en los distintos pueblos, su también distinto carácter, se tendría una clave o un punto de partida.) La historia de los epistolarios da un buen índice de lealtades femeninas: así el caso de Ellen Nusey guardando y finalmente publicando las cartas de Carlota Brönte, su amiga de infancia, pese a los recelos del timorato Mr. Nichols, marido de la escritora; así el de Mabel Loomis Todd con las cartas de Emily Dickinson, y en parte con sus poemas.

Carmen Bravo-Villasante dice que hubo en Inglaterra una etapa —se refiere al siglo XVIII— en que escribir cartas se convirtió en un vicio nacional; ingleses e inglesas escribían desesperadamente. El gusto de las epístolas, aun sin llegar a este extremo, cubre una larga época y se extendió a muchos países, por fortuna porque gracias a él hemos recibido un inestimable legado literario. Cinco siglos hacia atrás tiene su punto de partida este libro, con Santa Catalina de Siena. Admirable mujer, pero qué lejana está de nosotros, y de qué difícil penetración resulta su sentido humano para el nuestro, su sensibilidad para nuestra sensibilidad. Y qué próxima, pese a todo, vemos a Isabel de Guevara, la española que participó en peligrosos avatares de la conquista de América, y que para pedir justicia a la reina doña Juana le envía «la más impresionante de las cartas de Indias escritas por una mujer». Todavía nos emociona la voz profunda de Mariana de Alcoforado, que sobre la amargura del abandono logra elaborar la valiente y hermosa teoría del amor que se contiene en sus cartas al caballero de Chamilly. Una orgullosa superioridad, la de sentirse capaz de metas amorosas inaccesibles para su amante, una ardorosa pesadumbre, un dolor amorosamente arropado, con más desdén que nostalgia, impregnan las cartas que bastaron para abrir paso a su nombre a través de los años, y, ya, de los siglos.

El libro contiene una serie de estampas breves, de apuntes psicológicos y biográficos. Las citas epistolares, muy medidas, centran el

enfoque de cada figura, marcan el contraste que unas y otras ofrecen en conjunto. De algunas de las escritoras que aquí selecciona se había ocupado la autora extensamente en otros libros: de Bettina Brentano (3), la «real y literaria», extraordinaria, entusiasta Bettina, ligada para siempre a una gran época de la cultura alemana; de Gertrudis Gómez de Avellaneda (4), que dejó unas desgarradoras, bellísimas cartas de amor, de reproche y desesperación, otras cartas, también, que hoy nos aproximan a ella más que su obra literaria; de Emilia Pardo Bazán, doblemente en su biografía (5) y en la edición de un epistolario amoroso (6), definitivo de la recia, tierna, desafiante y flexible personalidad de la escritora. Aquí el recorrido exige otro paso, el libro se atiene a otros sistemas en la dimensión que concede a sus protagonistas.

Dos grupos nos presenta la panorámica comparativa, de acuerdo con dos tipos de mujeres. Parecen a veces tener primacía las que representan la capacidad de lucha, la voluntad combativa. Pudiera encabezarlas Cristina de Suecia, con mayor arranque, sin embargo, que fortaleza. Y quedarían relegadas o en protectora sombra aquellas que en vida escogieron representar este papel. Pero qué firmeza interior y qué decidida voluntad de independencia muestran muchas de ellas. Resultaría aquí tentador investigar quién es el más fuerte, llegar al fondo de las razones de estas dos actitudes femeninas. Y aún cabría detenerse en el caso en que ambas se funden: Virginia Woolf, que figura al final del libro. Cuánto nervio y cuánto poder trasciende de su frágil apariencia. En 1923, acompañada de su esposo Leonard Woolf, Virginia visitó en su casa de la Alpujarra al escritor Gérald Brenan. La recuerda éste durante las veladas, *arrimada al calor del* fuego que ardía en la chimenea de campana: iluminado por el resplandor de las llamas, su rostro revelaba al poeta que había en *ella*. La recuerda trepando por las colinas alpujarreñas entre higueras y olivos, delgada y grácil, ágil como cualquier *dama inglesa criada al aire* libre, abiertos de par en par los ojos, asombrada ante la belleza del paisaje. Pero recuerda también la firmeza de su mirada, la seguridad de su voz, la agudeza de su espíritu crítico. Desolada e implacable, cabría decir de esa gran escritora inglesa. Carmen Bravo-Villasante le dedica las páginas finales por dos libros —dice— que son como largas

---

(3) C. Bravo-Villasante: *Vida de Bettina Brentano. De Goethe a Beethoven.* Edit. Aedos, Barcelona.

(4) C. Bravo-Villasante: *Una vida romántica, La Avellaneda.* EDHASA, Barcelona.

(5) C. Bravo-Villasante: *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán.* Revista de Occidente, Madrid.

(6) C. Bravo-Villasante: *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán. Correspondencia amorosa con Galdós.* Edit. Novelas y Cuentos, Madrid.

cartas: el precioso titulado *Una habitación propia* y *Diario de un escritor.* Termina así esta atinada y perspicaz relación de mujeres en la que quedan abiertas muchas sugerencias y evocaciones.—*CONCHA CASTROVIEJO (Ribera del Manzanares, 3. MADRID-8).*

LA VUELTA DE JOSE A. GOYTISOLO

Hablar ahora de José A. Goytisolo es hablar de un retorno; pero no sólo de la vuelta del escritor a la actualidad literaria (seis años siguen siendo muchos para nuestra urgencia editorialista y para nuestra pobre y mezquina manía de olvidarnos de esos nombres que no «están de actualidad»), sino —sobre todo— del retorno de una voz generacional, la voz de toda esa generación que ha optado, de forma más o menos explícita según las ocasiones y los escritores, por el silencio, o por el inventario general de su obra. Esta postura, generalizada entre los poetas de la generación del 55-65, parece que ha supuesto una actitud autocrítica; al menos, de esto no cabe duda, ha sido una postura reflexiva y prudente. Agotadas (o supuestamente inservibles) ciertas fórmulas entonces vigentes, soliviantando nuestro panorama editorial por la presencia de los *novísimos* (seniors y junior), se hizo notoriamente claro para la generación de José A. Goytisolo la necesidad de ese «borrón y cuenta nueva», o de ese «suma y sigue», o de este mutismo que ya dura casi diez años.

No voy ahora, aquí —que no es el momento, ni sería oportuno (1)—, a tratar de pormenorizar esta circunstancia, pero sí quiero apuntar cómo esa actitud generalizada se puede emparejar con una circunstancia bastante evidente: las dificultades manifiestas con las que tropieza reiteradamente el lenguaje poético español; la comunicación poética. Dificultades que se acentúan cuando notamos la incapacidad de transformación de la realidad que las carencias de ciertas y determinadas renovaciones (y revoluciones) lingüístico-literarias han dejado como rastro inequívoco en nuestra maleada lengua literaria, tan dada a la hipérbole, a la abundancia retórica o ditirámbica, al vacío palabrerismo; o, en casos ya de sobra comentados, a la chabacanería pedestre. La poesía española contemporánea se ha caracterizado por una indolencia frente a lenguaje, por cierta pereza

(1) De esta cuestión trata un ensayo que preparo en la actualidad sobre los poetas de la generación de J. A. Goytisolo que ya han publicado su obra completa hasta el momento.

imaginativa, y sobre todo por un ingenuo temor al *qué dirán,* que ha impedido la expresión personal y original, y ha obligado al sometimiento a técnicas y modas acuñadas y censadas por la crítica del momento. Este sentimiento de ocasionalidad, esa servidumbre al momento, ha hecho —pienso yo— que la poesía se haya plegado cautamente en ese silencio ya apuntado, y que los poetas que se arriesgan a publicar lo hagan con *su obra* (aunque ésta plantee difíciles cuestiones), sin pensar en esa coacción ambiental y dogmática.

Bajo tolerancia (2) es un libro significativo y sintomático, por todas esas razones. José A. Goytisolo no se arredra a salir a la revuelta palestra de nuestros *prestigios* literarios con un libro en el que el poema vuelve a ser narrativo; en el que la palabra nos conduce hasta un eje argumental, y las cosas y los seres son *recuperados* intelectualmente por medio de las ideas que esas palabras llevan consigo, y que muestran con inmediato y lacónico rigor. Con *Bajo tolerancia* nos encontramos nuevamente con el mundo censor, moral, epigramático de José A. Goytisolo (tan cercano, por otra parte, a otros poetas de su generación), ahora dirigido al ámbito urbano y arquitectónico, o a la vida anulada (o enmascarada) por la programación rigurosa y dictatorial de la tecnología. El poeta, pues, no se preocupa por transformar la realidad con la palabra; el poeta, que se reconoce capaz de conocer la verdad en medio de tanta falsa apariencia, se sabe también con capacidad suficiente como para traspasar esa faz aparencial del mundo y llegar a su necesaria, y libre, verdad:

De nuevo estoy aquí dicen de alta
y aunque sigo mirando muchachas y tranvías
cuando voy por las calles o me siento en un parque
contemplo otra ciudad veo distintos
los cruces de las grandes avenidas
los altos edificios
pues ni estancias ni templos ni jardines
ni rótulos ni tránsito
consiguen ocultarme el porfiado esqueleto
de una organización compleja y delirante
que como yo se aferra con uñas a la vida.

Y lo que hace es comunicar esa sabiduría, esa visión de la dramática relación entre el hombre y los otros; o mejor, entre el hombre y la visión que los otros tienen de él. Goytisolo, en *Bajo tolerancia,* permite que el hombre rechace la imagen que ha aceptado

(2) José A. Goytisolo: *Bajo tolerancia,* Ed. Llibres de Sinera, Col. Ocnos, Barcelona, 1974, 96 pp.

como suya, pero que viene dada por la convención del contorno socio-histórico en que se desenvuelve y por los intereses de su mezquina existencia en colectividad, y que al propio tiempo se enfrente a su más cruda verdad. Y todo ello lo hace sin tibiezas ni retoricismos, con una tendencia a la inmediatez que se convierte, por momentos, en violenta mostración de una realidad corrompida, en la que el propio escritor se siente —él el primero— inmerso también. En el poema «Así son», dice de los poetas:

Difícilmente llegan a reunir dinero
la previsión no es su característica
y se van marchitando poco a poco
de un modo algo ridículo
si antes no les dan muerte por quién sabe qué cosas.
Así son pues los poetas
las viejas prostitutas de la Historia.

Habría que decir, llegados a este punto, que todo este esquema base del libro no se enmarca dentro de unas coordenadas espaciales o históricas determinadas; que no es un libro referido a una situación limitada geográfica o temporalmente (aunque se parta de experiencias personales concretas), sino que se trata de un libro que se preocupa por censurar ásperamente, con cierto desasosegado escepticismo, una actitud moral contemporánea, una visión del hombre y las cosas determinante de la más reciente historia; una especie de premonición trágica «en medio de una edad de hastío y podredumbre», «sobre la piel del mundo en bancarrota»:

Más allá de ideologías y proyectos
y de técnicas de trabajo para modificar el mundo
este cáncer llamado humanidad se multiplica
y corroe su entorno aceleradamente.
Como buenos parásitos deberíamos pensar
si sería mejor terminar de una vez devorándolo todo
o seguir más o menos como se ha hecho hasta ahora
con guerras profilácticas y controles e inventos.
El termitero tiene naturalmente la última palabra.
Lo malo es que ignoramos la manera
de responder a coro y en sentido unánime.

Hasta aquí todo parece bien simple. La reseña de este libro último de José A. Gosytisolo no plantea mayores dificultades. Y hasta notamos que el libro sigue sin ofrecernos esa faz polémica, el marchamo de «prueba decisiva» que nos anuncian los editores. ¿De verdad significa *Bajo tolerancia* un libro *nuevo* en el sentido amplio del término? Yo pienso que, además de esa decidida salida a la luz

pública con *su poesía*, con su peculiar forma de escribir, Goytisolo ha dejado en el aire una pregunta que nos podemos (y debemos) hacer todos los lectores de *Bajo tolerancia:* ¿hasta dónde la eficacia moral de esta actitud y la eficacia poética de esta escritura? Ya el hecho de plantearnos esta cuestión supone que el libro no ha caído en el vacío. Se me dirá que con esa cuestión no salimos de un círculo vicioso. Bien. Pero, ¿hasta qué punto podremos contestar satisfactoriamente esa cuestión tan fundamental para nuestra poesía contemporánea? Creo que vale la pena que nos paremos a pensar en torno a este asunto, y el libro de José A. Goytisolo puede ser una ocasión muy oportuna para ello, habida cuenta la utilización que en él hace su autor de ese lenguaje prosaico e intencionadamente retórico, de esa escritura directa e inmediata, básicamente conceptual, de ese lenguaje de fórmulas y frases acuñadas en la conversación, la información y la publicidad y la propaganda. Un lenguaje que ya parecía desterrado de nuestra poesía más reciente y, que, de buenas a primeras, en medio de tantas disputas y teorías sobre la valoración de la palabra y del poema, resurge, sin más ambages, de la mano de uno de los escritores más cualificados de la posguerra.

A mí siempre me ha parecido alarmante esa repetida situación que se ha dado en nuestra crítica: la pugna, explícita o tácita, mantenida entre extremos inconciliables, y la consecuente urgencia que parece poseer a nuestros más celosos jueces literarios de encontrar el patrón, la plantilla adecuada para aplicar a la obra y poder establecer un baremo en que tranquilizar sus conciencias, y bajo el cual justifican sus actitudes y, por supuesto, diluyen sus responsabilidades. Sé que *Bajo tolerancia* puede provocar reacciones solapadamente recelosas; puede ser objeto de una acogida típica del desconcierto: nadie sabrá a ciencia cierta a qué carta quedarse. Por todo ello, quisiera arriesgar mi opinión. No en cuanto a la calidad de la escritura de José A. Goytisolo, que me parece fuera de toda duda a estas alturas, sino sobre la eficacia de una actitud y una poesía como éstas en nuestro medio poético hoy.

El libro aparece con un claro y rotundo tono censor, si bien algo más sereno en relación con libros anteriores del propio Goytisolo; su desgarrón es quizá menos señalado, pero va calando mucho más hondo (y siendo mucho más dramático, por tanto) sin que se note casi. Ahora bien, esta intención censora se dirige contra actitudes demasiado dichas y sabidas, demasiado manoseadas, lo que, a mi entender, le resta vigor; no porque la actitud censurada se universalice (ya dije antes que ésta era una cuestión muy importante), sino por la visión prosaica y reiterada. Otras veces, ese tono ditirám-

bico, utilizado para conseguir el efecto contrario, se vuelve contra el escritor y le fuerza a la mitificación más melancólica y sentimental; o las mismas fórmulas acuñadas de la propaganda restan fuerza a sus expresiones... Aunque esto último contribuya —en cierta medida— a resaltar ese tono de descomposición y decadencia que Goytisolo mantiene en todo el libro.

En resumen, que el objetivo perseguido: una poesía útil, una palabra que sea capaz de cambiar la faz mentirosa del mundo, no se alcanzará eficazmente porque esta misma palabra, engañosa ella también, repetirá, a los oídos de los lectores, la misma música celestial. Verdad es —y quiero significarlo de forma especial— que, con *Bajo tolerancia,* José A. Goytisolo se mantiene fiel a su búsqueda, a su lenguaje y a su escritura poéticos. Encontrarnos con un escritor así en nuestra efímera feria de vanidades de la literatura merece ya, sin más, nuestro reconocimiento. Al margen de que compartamos o no la oportunidad o inoportunidad de unos planteamientos muy problemáticos para la poesía actual. —*JORGE RODRIGUEZ PADRON (Nava y Toscana, 16. LA LAGUNA, Tenerife).*

CARLOS AREAN: *Leandro Mbomio en la integración de la negritud.* Introducción por Denys Chevalier. Dante. Madrid, 1975.

Leandro Mbomio es, en la actualidad, una de las más destacadas personalidades artísticas del Africa Negra. Al estudio de su personalidad y de su obra ha consagrado el prestigioso crítico de arte Carlos Areán la presente monografía, en la que se incluye no sólo el análisis estilístico de su producción, los materiales empleados en ella y la biografía del artista, sino también, y dándole una principal importancia, la causa última de estas singularísimas esculturas.

En una primera división dentro del texto, denominada «Prolegómenos sobre la propia identidad», el autor expone los graves problemas con que se encuentran los artistas pertenecientes a culturas no occidentales para evolucionar dentro de su propia tradición, invadidos como están por un auténtico coloniaje espiritual, dado el enorme prestigio de la cultura de occidente. Dicho problema se agrava aún más en las culturas del Africa Negra, donde la conmoción adquirió mayores proporciones dado el menor desarrollo técnico.

Después de examinar cinco diversas soluciones, de alguna manera ya ensayadas por grandes grupos humanos, considera la más adecuada, desde un punto de vista general, no exclusivamente artístico, la aceptada por Mbomio: realizar un arte de síntesis, entre lo que puede ser salvado de la herencia cultural de los antepasados y las aportaciones técnicas y estilísticas europeas, que no resulten totalmente irreconciliables con las más íntimas tradiciones. Esto equivale a establecer en el orden artístico las bases todavía balbucientes de una nueva cultura sintética.

Leandro Mbomio no es un caso aislado en esta postura respecto al arte. Antes que él otros artistas, pertenecientes a su mismo grupo Fang, entre los que se encuentran su tío Eyama Ona Mbomio, Singó, también emparentado con él, y Bayeme, lucharon por renovar los viejos arquetipos en este sentido.

La materia del segundo apartado aparece perfectamente reflejada en su título: «Vida y pensamiento».

Mbomio, debido a su situación familiar, se vio sumergido desde su infancia en un ambiente artístico, y enfrentado, ya desde entonces, con los problemas que acucian a su cultura. Inició sus estudios en la Escuela de Artes y Oficios de Bata, donde se relacionó por primera vez con profesores españoles. Sin embargo, él ya llevaba su propia visión del espacio, aprendida en las máscaras y esculturas sagradas, cuya peculiar manera de ordenación espacial y de expresión de la forma humana son la esencia de un saber milenario.

A partir de 1960 vive y trabaja en España, tanteando diversos caminos, hasta 1965 en que ya está decidido a ser escultor (pues las cerámicas que realiza en este momento son verdaderas esculturas), sin abandonar el grabado. Después de tomar parte en varias exposiciones colectivas realiza su primera exposición individual, en la Galería Amadís, de Madrid, donde presenta óleos por última vez, junto a esculturas y cerámicas que serán objeto de todo su trabajo artístico posterior.

En 1967 participa en el Festival Internacional de Arte celebrado en Estados Unidos. Su obra interesa de tal manera que realiza varias exposiciones individuales en distintas ciudades. Visita Harlem y comprueba cómo los intelectuales negros pueden asimilar las más difíciles técnicas occidentales sin perder una íntima comunión con sus antepasados. Durante este viaje conoció a otros artistas negros, participó en el Festival de Arte Negro de Nueva York y reelaboró algunos problemas relacionados con la integración de las artes.

Cuando regresa a España ha encontrado solución a muchos problemas que se había planteado como artista y como hombre. El do-

cumento que mejor refleja todo su pensamiento, centrado en salvar lo que se pueda del arte y la cultura del Africa Negra, es un importante discurso pronunciado en el Festival Panafricano de Argel, en el que no se limitó a la pura teoría, sino que propuso un verdadero programa de acción. Entre otras cosas dijo: «El Africa Negra, incapaz, de momento, de competir ventajosamente con los países de ámbitos culturales más sólidamente estructurados, se halla en peligro de perecer o de abandonar su propia alma. El reto es a vida o muerte y la respuesta adecuada —nacimiento de una nueva cultura— no puede ser otra que renovarse hasta tal punto que se llegue a un dominio total de las técnicas occidentales y a una negrificación de las religiones importadas de otros ámbitos culturales, manteniendo intactas las formas familiares y tribales de religamiento de sus habitantes entre sí y con la naturaleza y su peculiar intuición de la ordenación del espacio y de la expresividad de la forma.» La creencia en todas estas posibilidades de renovación enlaza a Leandro Mbomio con los pioneros del movimiento Ngom-Ntangan (Luna Blanca).

Los capítulos siguientes vienen dedicados al estudio de su obra: al análisis estilístico, relacionado con la crítica de su autenticidad, y a su proceso evolutivo, desde la expresividad de las primeras obras, a la serenidad de su período áureo.

El apartado tercero del libro: *Del expresionismo a la abstracción (1955-1970)* está dividido a la vez en dos subtítulos: I. *Guinea,* en el que se estudian las obras comprendidas entre 1955 y 1960. II. *España,* donde se analiza la producción de la década 1960-1970.

Considera Areán ineludible deber del crítico captar la última razón de ser de una obra de arte. Puesto que Leandro Mbomio se basa en las viejas esculturas rituales, el escritor se siente obligado a explicar previamente algunos de los mitos que conformaron el quehacer de sus antepasados, así como una serie de características comunes a toda la escultura negra, y algunas particularidades correspondientes a la que fue Guinea Continental Española, donde, antes de obtener su independencia, Mbomio esculpió y modeló sus primeras piezas.

A continuación se entra de lleno en el análisis estilístico de sus primeras obras, en las que el artista recoge toda la tradición ancestral de su pueblo, teniendo como precedentes para su renovación escultórica a Oná y Engó, cuyas máscaras contempló ya ligeramente influidas por procedimientos europeos.

Sus primeras esculturas, que no son, lógicamente, las más logradas, le permitieron, sin embargo, formar su propio estilo, aceptando algunas conquistas y rechazando otras por inviables o unilaterales.

El material que más le interesa, como a cualquier artista negroafricano que haya tomado conciencia de sus posibilidades, es la madera, tradicionalmente utilizada por los artistas nativos.

En cuanto a las pátinas, utiliza el negro de humo mezclado con grasa, técnica tradicional en su país. En ocasiones entierra las piezas, al igual que sus antepasados, con el fin de dotarlas de ese bronceado inimitable, pleno de evocaciones ancestrales, del que puede ser un recuerdo elaborado la pátina de sus bronces más recientes, puesto que, aunque abandona estas técnicas a partir de 1960, el tratamiento a que las somete las hace parecer antiguas.

Las obras de Leandro Mbomio poseen una notable economía expresiva, habitual en la tradición escultórica de Africa Negra. Unas cavidades profundas, enmarcando los ojos, aumentan la penetración de la mirada. Este recurso, habitual en otras regiones, no ha sido frecuente en su Guinea natal, pero como señala Carlos Areán, «la capacidad sincrética de Leandro le hizo considerarse como heredero de toda una tradición supraprovincial». Se consigue una expresión de tristeza con una boca pequeña y redonda; la alegría viene simbolizada en una boca abierta que deja ver los dientes. Estos recursos están en íntima relación con las máscaras Baulé, especialmente con las del grupo Yaure. Relativamente congoleño es el cromatismo del rostro como medio expresivo, muy relacionado, en algunas de estas piezas, con el habitual entre los basuka.

Los ritmos obedecen a un proceso de simplificación. Simplificación y expresionismo que pueden parecernos cubistas, pero que en este momento no corresponden a una asimilación sintetizable del cubismo europeo, sino a una integración en la corriente viva de una tradición secular.

En algunas de estas obras se inicia ya el adosado de un rostro o la convivencia de varios en una sola escultura, precedente de los andróginos y de las integraciones tribales posteriores, pero también una elaboración muy actual de la vieja tradición guineana.

Si bien en la escultura en madera siguió Leandro fiel a la tradición, es en sus obras en tierra cocida en donde se aparta de las convenciones estilísticas ordinarias en su ámbito cultural. Puesto que el modelado en barro le facilitaba la expresión, fue en este material donde ensayó nuevas perspectivas. Uno de los temas para los cuales la arcilla resultaba de mayor eficacia eran los andróginos, que hacen alusión a una unidad original anterior a la separción del hombre y la mujer. El ritmo de estas esculturas, suave y redondeado en su mitad femenina, se torna anguloso y lleno de aristas en la masculina.

Llega a España en 1960 y con su llegada se inicia una larga etapa de consolidación, en la que Mbomio multiplica sus experiencias para lograr la síntesis que se había propuesto como meta. Esta consolidación consistió fundamentalmente en un progresivo perfeccionamiento de los elementos expresionistas, junto a una moderada aceptación de elementos abstractos europeos.

Al mismo tiempo se afirma en la convicción de que hay una estructura de la forma, una ordenación espacial y una búsqueda expresiva que se asimila desde la infancia, y de la que nadie puede desprenderse aunque profese otro credo o se integre en otra sociedad.

En 1966 comienza una serie de obras que constituyen su primera gran síntesis. En ellas la hondura de la mirada y el tallado de los rostros es africano, pero el procedimiento es ya occidental. La serie a que pertenecen estas esculturas se inicia en 1966 y se concluye en 1968, año en que queda resuelto el problema unicidad-multiplicidad.

Llega a la serenidad de la época áurea reduciendo el expresionismo de las últimas obras de este período a la insinuación de un misterio o la transfiguración de un dolor.

Podemos considerar la *época áurea* como una etapa, iniciada en 1970, que se caracteriza por una gran serenidad en la obra y en la vida de Leandro Mbomio. Esta serenidad, que le permite liberar su espíritu de todo egoísmo y comprender al mundo, no le dificulta en absoluto para trabajar por mejorarlo.

Casi todas las obras de este período han sido modeladas en cera y pasadas posteriormente a bronce. Sus pátinas, realmente espectaculares, son el resultado de una íntima colaboración entre el escultor y el fundidor Eduardo Capa. Estos bronces, que en un momento tuvieron luminosidades de cobre bruñido, se fueron envolviendo posteriormente en un negro de humo que se puede considerar como el equivalente europeo, ultrarreelaborado, de las viejas pátinas de enterramiento habituales en la hechicería ritual.

En este período encontramos tres tipos de escultura, que posiblemente constituyan otras tantas versiones de una realidad única.

Las obras de la primera serie se componen de dos altorrelieves adosados, compuestos cada uno de ellos por dos máscaras enfrentadas. Los huecos, que traspasan la forma, tienen el ritmo de los espacios abstractos del último Chillida.

Forman la segunda serie esculturas concebidas para contemplarse desde todos los ángulos. Las partes más figurativas, que son la cabeza y los senos, bastan para dotar de fuerza a la composición. El

vientre, vacío, relaciona el espacio anterior y posterior. Las partes más figurativas se cubren de una pátina opaca mientras el resto brilla intensamente.

La tercera serie está representada por las integraciones tribales. Cada pieza consta de dos partes: una base totalmente abstracta y una zona superior de tipo simbólico-neofigurativo. Aunque pueden estudiarse separadamente, es mirando ambas partes como un todo único cuando la obra alcanza su verdadero sentido. La pieza abstracta se convierte en complemento insustituible de la figurativa.

Simbólicamente las integraciones tribales representan la unión en un solo cuerpo de todos los negros de Africa y América.

Estas esculturas tienen cuatro frentes. Tres simbolizan los tres rostros de Africa, llevando cada uno de ellos dentro de sí un conjunto de pueblos. El cuarto representa lo que puede llegar a ser y se está gestando. Por ello su expresión formal es un poliedro sin un solo entrante o saliente.

Como resumen final utilizamos las propias palabras de Carlos Areán: «Leandro es el primer escultor negro que realiza una gran síntesis intercultural. El primero también que ha conquistado a occidente sin dejar de ser africano... Halla además una nueva manera de hacer que el arte siga siendo algo sagrado... La vieja escultura conquista ahora, gracias a Leandro, una clara conciencia de que... debe ponerse al servicio de la unidad y de la redención de todos los negros y de todos los oprimidos de todo el mundo. El arte vuelve a tener así un sentido que lo trasciende y Leandro se realiza... al servicio del hombre a través de su obra.»

Este libro incluye, además, un interesante prólogo, en el que Denys Chevalier, presidente de la «Asociation de la Jeune Sculpture» de París, analiza estilísticamente la obra de Leandro Mbomio, dándonos ya una clara visión de los rasgos fundamentales que la caracterizan, y que luego encontramos ampliados y complementados con otros conceptos en el texto de Areán. Contiene también cincuenta reproducciones escultóricas y tres de serigrafías, bien realizadas en su mayor parte; un resumen del texto debido a Rosa Martínez de Lahidalga y pasado por diversos traductores a tres idiomas: inglés, francés e italiano; varias fotografías de Leandro Mbomio en compañía de diversas personalidades; unos escuetos datos biográficos y relación de premios obtenidos; y, como colofón, un amplio apartado bibliográfico, en el que se incluyen obras de carácter general, catálogos y numerosos artículos publicados en diversas revistas.

Vemos cómo en este libro se recoge la biografía y la personalidad del artista, el análisis estilístico y la evolución de su obra,

buenas reproducciones y una extensa bibliografía. Es, hasta ahora el estudio más amplio realizado sobre Leandro Mbomio. Por todo ello, y aunque en algunos momentos el autor se extiende en consideraciones no íntimamente relacionadas con el tema, considero de gran interés la consulta de esta monografía.—*MARIA ELISA GOMEZ DE LAS HERAS (General Mola, 275. MADRID-16).*

PRIMER CENTENARIO DE SIMON BOLIVAR

En 1883 se cumplió el primer centenario del nacimiento de Simón Bolívar, y Venezuela celebró este memorable aniversario con una «apoteosis» de la cual nos da cuenta el presente libro (*). Su autor, Rafael Ramón Castellanos, ha investigado en los archivos y desempolvado manuscritos de la época, para presentarnos el cuadro de las fiestas que en tal ocasión acontecieron. Fue el alma y motor de todos los festejos, discursos, inauguraciones y recepciones oficiales, el entonces Presidente de la República, Antonio Guzmán Blanco, el «Ilustre Americano», como le llaman los discursos y documentos de la época.

Los actos más brillantes de este homenaje nacional a Simón Bolívar fueron entre otros: el discurso del presbítero Manuel F. Rodríguez en la iglesia Metropolitana durante la misa que se ofició con asistencia de numeroso clero, dignidades de la nación y corporaciones científicas civiles y judiciales; todo ello presidido por el «Ilustre Americano» y su gobierno; el juicio de Martí ante la estatua de Bolívar; la inauguración del ferrocarril Caracas-La Guaira; inauguración también de la Academia Venezolana de la Lengua con un discurso de Guzmán Blanco que fue discutido y aun refutado como veremos más adelante; el homenaje de la Universidad en el cual pronunció un discurso el doctor Fulgencio M. Carías; inauguración de la estatua de Cajigal, fundador de los estudios matemáticos en Venezuela, y otros festejos, bailes y banquetes que alegraron la ciudad de Caracas, que por entonces contaba con un total de 8.194 casas en las que vivían 55.638 personas, según los censos de la época.

El general Antonio Guzmán Blanco, Presidente de Venezuela, había nacido en Caracas el 29 de febrero de 1829, hijo de Antonio Leocadio Guzmán y de Carlota Blanco. Proclamado en 1873 Presidente

(*) *Caracas y el Libertador. La apoteosis del centenario, 1883,* por Rafael Ramón Castellanos, prólogo de Numa Quevedo, Caracas, 1969.

Constitucional en una manifestación, manda edificar el Palacio Legislativo. Se le confiere oficialmente el título de «Ilustre Americano» y a su padre, Antonio Leocadio Guzmán el de «Ilustre Prócer de la Independencia».

El Ilustre Americano designa una comisión para elaborar el programa de los actos que habían de celebrarse en el centenario, presidida por su mismo padre, el Ilustre Prócer, que aún vivía; de ella formaba parte, entre otros, un descendiente de Simón Bolívar, llamado Fernando S. Bolívar. El gobierno de Venezuela invitó a todas las repúblicas hispanoamericanas a tomar parte en las apoteosis que se proyectaba.

Entre las noticias curiosas que se contienen en esta investigación histórica están las gestiones que Antonio Leocadio Guzmán llevó a cabo para conseguir que se expusiese, entre los objetos que pertenecieron al héroe, la espada de oro y piedras preciosas que el Perú le regaló en 1825. Esta espada, verdadera joya y obra de arte, había sido fabricada en Lima, por Chungapoma, bajo la dirección de C. Freyre; la vaina era toda de oro macizo de 18 quilates, cincelada por una cara con varios dibujos, y pesaba 64 onzas. La hoja de fino acero tenía grabada esta inscripción entre otras: «Libertador de Colombia y del Perú - Chungapoma me fecit en Lima.» La empuñadura estaba enriquecida con innumerables piedras preciosas. Poseían este tesoro los hijos del general Pedro Briceño, a quienes acudió el Ilustre Prócer para conseguir que la vendieran a su gobierno y que permanentemente se expusiera como pieza de museo. Los hermanos Briceño, descendientes por su madre de Juana Bolívar, hermana de Simón, contestaron ofreciendo la joya por cuarenta mil pesos fuertes o ciento sesenta mil bolívares. La transacción no se llevó a cabo entonces, pero en 1889 se adquirió por el precio fijado, y el presidente de la República, doctor Juan Pablo Rojas Paúl, la destinó al Museo Bolivariano.

En el discurso inaugural de la Academia Venezolana de la Lengua, el general Guzmán Blanco pronunció un discurso que «sin pretenderlo, despierta en el ánimo gloriosos recuerdos de lo que fue la nación española... Todo el esplendor y poderío de la estirpe castellana revive en este análisis histórico de las vicisitudes por que ha pasado su idioma. Todos los laureles se acumularon en la frente de la nación egregia... No era posible subir más alto en los tiempos de su grandeza», dice Castellanos comentando este discurso. Así honraron los venezolanos a la Madre Patria. Por el contrario, el contraalmirante Cooper, de los Estados Unidos, en la inauguración de una estatua

a Washington, aprovechó la ocasión para echar su correspondiente pullita a «las cenizas de la gastada civilización de la antigua España».

El discurso de Guzmán Blanco en la Academia Venezolana de la Lengua fue criticado duramente en París por su àdversario el doctor José María de Rojas, marqués de Rojas, quien señala incorrecciones gramaticales y errores del Ilustre Americano. Más gallardamente, porque lo hacen en la misma Venezuela, refutan el discurso de Guzmán el arzobispo de Caracas y otros dos obispos venezolanos, por ciertas afirmaciones que intentaban destruir la autoridad de Moisés como historiador, y que hoy y aun entonces, explicaba fácilmente la exégesis bíblica.

La publicación de estos documentos sobre el centenario de Bolívar, que —como dice en su prólogo Numa Quevedo— «fue un hecho histórico de gran dimensión y de grandes contornos» y reflejan la alegría con que el pueblo de Caracas, el de Venezuela y aun el de toda Hispanoamérica conmemoró a su héroe nacional, está lleno de interesantes noticias y supone una labor investigadora de mucho mérito. Vemos el espíriu práctico y amante del progreso de la nación venezolana, merced al cual no quedó todo en discursos y festejos, sino que en tan solemne ocasión se inauguraron obras importantísimas para la cultura y el adelanto material de Venezuela.—*JAIME DE ECHANOVE GUZMAN (Instituto de Cultura Hispánica. MADRID).*

ZYKLON B: MANIFESTACION DEL PROCESO CREATIVO

Los tiempos han cambiado. La literatura —destinada a embeberse a sí misma— ha sido volatizada, el lenguaje despedazado. Las esquirlas han traspasado las barreras de las dimensiones y han iluminado la oscuridad del vacío literario abierto por la explosión dispersando la ficción en la naturaleza, rompiendo la linealidad de un lenguaje que no permitía el cambio para recrearlo lejos de las barreras semánticas y los frenos verbales tradicionales de la novela decimonónica. Se trata de una ampliación de la conciencia capaz de contener el movimiento y la relatividad de un cosmos.

No escribir sobre algo, sino escribir algo —dice Joyce—. Escribir *Cuando 900 Mil Mach Aprox y De vulgari Zykkon B manifestante* (1),

(1) Ed. Júcar. *Azanca* núm. 8, 1974, y núm. 12, 1975, respectivamente.

de Mariano Antolín Rato: obras heréticas a los ojos del dogma que se han propuesto poblar la vastedad de un delirio con la onomatopeya silenciosa de una manifestación. Manifestación de la novela como vivencia autónoma que habla de por sí misma, que es impermeable al análisis fuera de la experiencia. Intentar hablar sobre ellas es frenar el ímpetu de su realismo: desde la exigüidad de este artículo sólo pretendo introducirme de alguna forma en su interior y aportar mi propia visión, inevitablemente personal como experiencia.

Cuando 900 Mil... (premio de la Nueva Crítica 1975) es la exploración aventurera de un texto y unos protagonistas —Maia & Ahasvero— que emergen de un eclipse *underground* destinados a poblar los espacios infinitos ésos de las *n-dimensiones,* de la vida novelada, buscando y encontrando de cuando en cuando la libertad de un *incontinuum* que les conduce a la cima de la especulación. Protagonizan un viaje, en el sentido más amplio del término, a través de un discurso carente de continuidad sintáctica y de definición gramática que les permite abordar mil personalidades y aspectos diferentes entre los sensuales escapismos que su ruptura con la etiqueta verbal y la uniformidad espacio-temporal han provocado. Existe, pues, una batalla desencadenada en la escritura entre los aventureros protagonistas y Zentrro von Kontroll —proyección literaria del control represivo y del impuesto de la fijación—. Sus secuaces no permiten que nada ni nadie perturbe la lentitud de su thanática moral ni la estrecha armonía de la seguridad que les ofrece la superficie. Es decretada una orden de busca y captura contra los provocadores del cambio y la renovación que desintegrando el poder de la frase hecha se zambullen en la inestabilidad de la narración que les acoge. Toda la novela se prolonga en medio de esta violencia como una historia de amor entre M. & A. —entre autor y obra— que (les) ofrecerá la victoria frente a la corrupción de la conciencia.

PAINTED SLIDES

A la velocidad de *900 Mil Mach Aprox* las longitudes se reducen a cero y los relojes se detienen. El sonido resulta demasiado lento para transmitir las imágenes de un discurso no oído, no pronunciado, que la escritura despierta en el silencio de la mente. Es el lenguaje de las imágenes donde la mancha cromática predomina sobre el signo y la sensación sobre la mirada escrutadora de la lectura, de forma que desaparece la etiqueta de la palabra y la oralidad verbal como distancia entre significado e interpretación falseadora: los signos ha-

bituales de puntuación, incapaces de sostener la cadencia y la espontaneidad de los bloques del pensamiento múltiple, desaparecen. La narración imaginista actúa como un *ojo móvil* cuya diversidad de enfoques engloban con una percepción directa la extensión mallarmeana de lo narrado por medio de una escritura impresora de «painted slides» que retienen fugazmente los desplazamientos dispersos de una ficción aglutinándose en un mosaico ordenado (desordenado) por el *cut-up*.

Los formalistas rusos llaman *ostranenie* a ese cambio que se produce al arrancar una frase de su contexto original y colocarla en un nuevo discurso resultante de la composición de otras muchas frases extraídas igualmente de distintas compaginaciones o registros. La nueva relación establecida entre esa frase y su contexto produce una revaloración del sentido: la diseminación, cuyas acepciones se multiplican como partes integrantes de un *collage*. Antolín Rato emplea las imágenes como secuencias o pulsaciones del sentido que liberan una multiplicidad de sentidos traslaticios y figurados como reflejo de relatividad en un lenguaje que debe aceptar y sufrir la acción como única forma de posibilitar su vitalidad, sus desplazamientos a través de la dispersión de hilos narrativos «recortados» en la escritura secuencial del *cut-up* burroughsiano. Sin embargo, Antolín Rato no emplea tijeras ni plegados en su *collage*. La disposición de las secuencias en su novela se improvisa regulada y espontáneamente siempre pendiente de una estructura, más efectista que experimentalista, en la que la unidad asociativa y polisémica prevalezca sobre la palabra desprendiendo esa atmósfera de probabilismo y raridad estimulada por las tropelías y la imbricación de planos semánticos de una prosa que sólo admite un desarrollo poético, es decir, la lectura estroboscópica de fondo y forma y la connotación entre lo narrado y la narración, una vez rechazado el concepto aristotélico de exclusión y la lógica formal.

LA ESCRITURA LUMINICA: ZYKLON B

Lo que en *Cuando 900 Mil*... es una aproximación, es culminación en *De vulgari*... Zyklon B no viaja en busca de una libertad; se manifiesta gracias a la luz en un libertinaje escapatorio a nivel cosmogónico y a través de «la más pura de las formas en movimiento: la forma cósmica» (p. Klee). Zentrro von Kontroll está totalmente derrotado, la velocidad de la luz ha logrado que la masa de materia se torne infinita, que las distancias se reduzcan a cero, trasladándonos

a un universo —que es éste— en el que viven formas de vida múltiples y entidades impersonales polifacéticas con-movidas por Zyklon B que permanece «entre líneas» emitiendo su mensaje biográfico o génesis de un olimpo sentenciado a poblar el gran vacío de la re-creación. *De vulgari...* constituye una ingente expansión —la del mirífico manifiesto de Zyklon B —registrada en la fugaz sinopsis de sus imágenes secuenciadas en la Gestalt de la psicocartografía literaria. Novela que cuenta y es contada (escribe y es escrita) como el monólogo de un caosmos, silencioso y lleno de energía lúcida. Zyklon B conforma este ciclo de pasiva actividad o activa pasividad integrando en sí mismo al personaje ficticio y al autor creador, su brumosa identidad y su nebulosa omnipresencia es la imagen de la literatura (o no-literatura), porque ésta hurga en sus entrañas y aflora como energía vital.

De vulgari... mueve una estructura rigurosa y orgánica, formada por un tejido de existencias mutuamente interrelacionadas que no puede ceñirse a la inmovilidad porque se anticipa a la ficción. Desde su evaporada existencia, Zyklon B lanza un mensaje que es elaborado y traducido por unos intermediarios —los Capos— que disponen de forma «coherente» su caótica manifestación y vierten sus *epiphanías* en imágenes que la escritura recompone. MultiMainz 1456 —representación de la escritura impresa y de la imprenta— es, pues, el último proceso de la constitución de Zyklon B. Los Capos van reduciendo su magnitud flotante en el espacio hasta que queda reflejado como plano en la página impresa de MultiMainz 1456. Toda esta distancia entre Zyklon B y MultiMainz 1456 es ocupada por los Capos, que luchan entre sí por imponer sus programas o destacar sus planes y métodos: Alarcos 7040 y/o Frye 360 analiza, estructura y explica como la exactitud de un computador el manifiesto; Panonfaios HermeSA lo difunde intentando coronarse dictador del sentido; Breton Circa 30 es algo así como un retórico que especula introduciendo sus teorías artisticas, etcétera. Cada uno interviene a su modo o asociándose con otros en eterna lucha por poner en práctica sus teorías o programas. Sin embargo, también luchan por su supervivencia, amenazada por la fórmula letal PB vs. BP, cuyo resultado es Lhooq, materia inversa a la de Zyklon B: la carencia de significado que busca la supremacía frente a MultiMainz 1456, rompiendo cualquier tipo de nexo o colaboración contactada por los demás personajes o entidades y llevándolo todo hacia la uniformidad: la galaxia de multidentidades, en la que Zyklon B era fuente y movimiento lumínico es aniquilada por el inmovilismo de Lhooq —que es uno de sus «hijos»—, para quien *el único acto creativo de elección independiente es el*

destructivo (2). El juego sin reglas de la guerra ha terminado, Multi-Mainz 1456 se apaga y Zyklon B vuelve al letargo, siendo el único en comprender que *algo que tiene principio debe tener final* (3). Así, la novela llega a su fin porque carece de justificación, de autor y medio.

El lector asiste con *De vulgari Zyklon B manifestante* no sólo al espectáculo de la novela escrita, sino al proceso creativo, en el que la obra nace, se desarrolla, vive y muere. Se trata de escribir la vida desde ese hálito de imágenes nebulosas hasta el acto; *De vulgari...* no es, desde luego, una novela convencional, es precisamente una psicocartografía literaria que surge de la explosión del lenguaje, de su desintegración, en cuanto a normativas y obstáculos se refiere, para no utilizar más que su quididad en la recomposición, que, como el mismo texto dice, adquiere ese maravilloso carácter *wabi* de la poesía zen: se trata de algo muy corriente y ordinario —real— que se percibe en un estado de vacuidad y sin pretensión alguna en su increíble y fiel existencia sincera. El carácter *wabi* refleja muy bien la inexactitud del arte zen, la necesidad de lo inacabado. Por otra parte, también tiende a ser como lo que Joyce llamaba *epiphanía:* una manifestación espiritual que revela el misterio último de las cosas. Este momento específico y lleno de simplicidad para el que sabe reconocerlo, es aportado a Zyklon B por su destrucción, llamada en la novela PB vs. BP.

De vulgari... es una novela mutante, cuya abertura se transparenta estroboscópicamente con Zyklon B —ese dios indiferente que se localiza dentro o detrás, más allá o por encima de su obra—, logrando una fusión fundamental entre ser y significar mediante un movimiento pulsante que marca, quizá, la creación continua del universo hiperbólico.

Un gas disperso, silencioso e indeterminable, se somete a difusas gravitaciones del discurso. Poco a poco toda la materia y la energía van concentrándose en un punto hasta llegar a la masa crítica o máxima densidad donde la inestabilidad es reina: la fusión explota violentamente, dispersando y difuminando todo su contenido discursivo. De la densidad máxima a la mínima, a través de una calma sólo aparente de continuidad inestable, pulsación entre dos límites poco definidos que la escritura sidérea atraviesa. De la vehemente realidad a la vaporosa fantasía, del sentido literal a la polisemia o catacresis, lo que en apariencia es una disociación entre realidad tangible y ficción (más allá del universo observable) se convierte en

---

(2) Cf. *De vulgari Zyklon B manifestante,* p. 50.
(3) *Op. cit.,* p. 191.

unificación instantánea de Zyklon B y MultiMainz 1456, que, poniendo en escena una conjunción de opuestos *(sin contrarios no hay progreso,* afirma Blake), funde y confunde a Zyklon B como realidad de la imaginación creadora en ese momento de la escritura en que, como vértice de continuidad ilusoria, se acoge a la dispersión del libertino Zyklon B. Ambos, MultiMainz 1456 y Zyklon B, se aúnan (ser/significar) colocando esta novela mutante en ese punto del infinito donde todo y todos convergen, donde desaparece la sinrazón y surge la experiencia, o, con palabras de Artaud, cuando se produce *la irrupción del teatro en la vida,* es decir, ese momento insólito en que la máscara de la ficción estalla en la naturaleza. De esta forma, la escritura materializa la universalidad, o, en otras palabras, imprime MultiMainz 1456 el esplendor de la manifestación de Zyklon B.

Esta pulsación del sentido que rompe la linealidad a base de imágenes de polivalencia asociativa y abre nuevas dimensiones hacia la versatilidad de la expansión semántica de los sentidos latos y lábiles es la forma de vida de una narración —la que nos trata— que de extremo a extremo consigue englobarse a sí misma. De zenit a nadir Zyklon B se dirige hacia el ápex: hacia *De vulgari...* Más allá y más acá de su manifiesto. Por eso la verdadera polaridad entre esos límites que la narración surca vertiginosamente desde la dispersión a la fusión, pasando por cruzamientos de especie, connotaciones, desajustes, mezclas y fisuras, no es absoluta. Como el yin y el yang, son conceptos cuyo símbolo se deshace en la vida, y en la obra de Antolín Rato marcan la aparición de la luz o la oscuridad: los verdaderos extremos, la primera y última página entre las que Zyklon B, a su vez, se encuentra irremediablemente confinado.

DIVIERTASE O REVIENTE CON ZYKLON B, VITAMINA ALUCINOGENA UNIVERSAL (4)

Ya he hablado sobre la experiencia que constituye este libro: Zyklon B y su manifestación, que no se lee, se siente. El lector —que se sitúa en el interior de esa amalgama vertiginosa— se enfrenta directamente con un *flash* de imágenes que provocan una ilusión, se deja llevar por ellas y poco a poco se familiariza con su delirante movimiento. Comprende que Zyklon B —y su novedad— no ha hecho más que abrir entornos y dilatar su conciencia. Lejos de las hermenéuticas establecidas y las semiologías tradicionales, este lenguaje destrozado y reconstruido le ha llenado de existencia desnuda, le ha

---

(4) Cf. p. 15.

hecho vivir en las incontables galaxias del sentido sintiendo el silencio de la licuefacción de la luz *Cuando 900 Mil Mach.* Tras algunas advertencias e invocaciones a un buen viaje, se transmite que: *exceso de velocidad produce delirios alucinatorios & excitación psicomotriz* (5), todo es un cromatismo deslumbrante, una intoxicación retiniana con la que miramos a Zyklon B. La novela que Antolín ha escrito plásticamente, y que hay que experimentar a través de su plasticidad: nos movemos, pero no en el tiempo. El *cut-up* se proyecta en la narración escrita como un *flash-back* cinematográfico, lo que permite al lector ir y venir con toda libertad por ese espacio que es el presente de la lectura y el ahora mismo de la novela: una dimensión discontinua marcada por fugas, rupturas y saltos que dispersan la estructura misma en un vislumbre, una adivinación o una especulación. La obra plástica tiene la ventaja de la posibilidad de variar el orden de lectura, y de esa forma tomar un enfoque mediante la multiplicidad de sus significaciones. Como mensaje, la manifestación de Zyklon B carece de código y de sintaxis gramatical, las secuencias en movimiento crean esa ilusión que nos aleja de la coherencia subjetiva. Las polivalencias asociativas producidas por la pulsación del sentido sacan al lector de su inmovilidad acostumbrada de una vez por todas, disparando su capacidad sensitiva entre las borrosidades y concreciones de una narrativa no coloquial y versátil, que, como un caleidoscopio encantado, nunca vuelve a repetir su Gestalt en los giros por el vacío literario que Zyklon B ha poblado con la prosopopeya del lenguaje. Los efectos de esta sucesión discontinua de instantáneas dispersas pueden verse en el estado de acontecimiento incorpóreo en que se encuentran todos los elementos del cortejo literario de Zyklon B, y, por ende, el lector no superficial que exige su propia aventura e interviene directamente en la reconstrucción del relato, dejan que la identidad sea un disfraz que esconde mil caras y personalidades, porque él también está dentro de la ficción. *De vulgari Zyklon B manifestante* establece una nueva frontera entre razón y locura, frontera flexible que puede aceptar el juego de la relatividad, el silencio y la crisis, la identidad deshecha por la paranoia..., nada de peyorativo hay en ella cuando proporciona la clave encauzadora de la novela: el realismo.

El universo *n*-dimensional de Zyklon B, navegado por la creación de una mitología de cuerpos vaporizados cuya vivencia es el desbordamiento del discurso sin miedo a la llegada de un final, refleja fielmente —sin olvidar que a la velocidad de la luz los relojes se de-

---

(5) Cf. p. 89.

tienen y los espejos se rompen dispersando la imagen en mil trozos— la exaltación de este caosmos. Quizá muchos olviden, temerosos de quedar novelacutados por este exagerado despliegue, la realidad arrebatada de esta singular novela. De alguna forma, ella nos coloca en posición de ver *a través* este mundo y englobar —como el ojo móvil— la mezcla de absurdo, violencia, sorpresa, leyenda o alucinación (etc.) que hierve en la vida. Es una novela, pues, que se identifica con este mundo —y no al revés— lejos de subjetivismos trasnochados: cuando digo realismo me refiero, por supuesto, a lo que pertenece a la realidad, a la experiencia; algo así como lo que Joyce llamó un *funferal* (6), donde los vividores con libertad de movimiento, los que escogen —todo esto sucede en Zyklon B—, reciben la emoción del descubrimiento y la pasión de la renovación; los que conociendo la naturaleza del presente logran la anticipación. Toda la obra de Mariano Antolín Rato —uno de los pocos cosmonautas de interiores novelados— es realismo, amplificado, eléctrica o químicamente, hasta la no-literatura.

Antolín Rato maneja una cultura revulsiva o contracultura exhaustiva y omnipresente, una miscelánea de divinas comedias, odiseas, *rock & roll,* zen y griteríos callejeros. Su literatura atraviesa las de Joyce, Burroughs, Tzara, Shelley y Conrad (por citar algunos) con la misma facilidad resbaladiza con que cita a San Juan, Salgari, Dylan o Lee Falk (por ejemplo). Todo este material suministra, con todas sus consecuencias, una referencia negativa o sombra al introducirse en el proceso creativo, que, sobre todo en *De vulgari...*, nada tiene que ver con literatura muerta. La manifestación de Zyklon B alcanza la existencia como el monólogo estremecedor de algo que nos contiene y que sin nosotros no existiría; por eso conviene acercarse a él dispuestos a intervenir con placer. Leer la novela frotando la lámpara maravillosa que guarda en el letargo a Zyklon B.

¿el secreto?
no, el primer motor aristotélico no
el secreto es la máquina de escribir
eso es todo (7).

ASIS CALONJE (San Buenaventura, 10. MADRID-5).

---

(6) Juego de palabra que aúna *funeral, fun feral* y *fun for all.*
(7) Cf. *Cuando 900 Mil Mach Aprox*, p. 21.

JUAN JOSE CUADROS: *Memoria del Camino.* «Provincia», Colección de Poesía. Diputación Provincial. León, 1975, 86 pp.

Pase
—Dios no lo quiera—
lo que pase:
pestes, guerras,
granizos, tempestades,
esto se quedará
como homenaje
a la gente, la buena gente
que pasa por la calle.

Así, palabra a palabra, verso a verso —piedra a piedra—, Juan José Cuadros levanta una Catedral, ya muy lejana «de reinas / y de infantes, / de obispos / y deanes». Paso a paso nos muestra en este libro que el lenguaje puede ser reflejo de los cinco sentidos. Manrique, Don Antonio, muchos genios lo dejaron escrito para ejemplo imperecedero.

Poeta alejado de grupos, parnasillos, tertulias alabatorias, Cuadros nos enseña que, entre otras responsabilidades, en sus entornos capta visiones eternas. El poeta, obligatoriamente, debe «estar observando». Pese a los otros, los extraños a su devenir, para quienes su viaje insaciable hacia un idioma coherente se convierte en obstinada exhibición de su paso por los tiempos «como protagonista». Mas, únicamente instalado tras esta jaula incómodamente sospechosa logrará ensanchar el sentido de sus confesiones. Interviene, sí, como protagonista; pero exigiéndose el diálogo; aunque cada instante creador sea un estallido de soledad, en un obsesivo homenaje a los recuerdos.

Su sarcasmo, pleno de claridad, se encara visiblemente con la lírica encasillada en un *testimonio* —falso testimonio en numerosas ocasiones— dirigido a nadie sabe quién, pero que casi siempre suele resultar la tapadera de una pobreza idiomática. Los poemas de Cuadros, plagados de sensaciones y vivencias, van dirigidos a la gente, a la buena gente. Pero sin grotescas muecas, sin la acostumbrada —e incluso durante algunas etapas sembrada de prestigio— concepción de que «la gente recela de una palabra hermosa». Hoy vemos con claridad que un poema se deforma, diluyendo su sentido artístico, si verso a verso no logra destruir los puntos muertos mediante su verdadera, noble materia: el vocablo. Configurado con «palabras de la calle» —y sabemos que la frase no es válida, pues no sabemos a qué calle, a qué ciudad, a qué país se refería su autor— un poema corre el riesgo de que la *profunda sencillez* deseada por los grandes

líricos caiga en el panfleto, cuando no aparece el discurso evidenciando intenciones no siempre honestas. La temática de «Memoria del Camino» acentúa la sospecha de que, entre la consagrada idea de una obligatoria praxis donde aliente «un compromiso colectivo», el estilo poético, a veces, funciona mediante sacrificar la posibilidad de una comunicación mayoritaria. Pero el poema no comunica más que a ciertos niveles. Sus posibilidades como arma defensiva, opuesta a las cotidianas injusticias personales o colectivas, son nimias. Mediatizar resultados más probables convirtiendo la digna aspiración de toda obra de arte en agarradera donde encuentren justificación a los más desgarradores sentimientos presuntos, desesperanzados, pisoteados lectores, es una muestra de paternalismo, cuando no de egocentrismo y petulancia. Creer que ciertas conciencias a cuyos ralos y animalescos principios todo poeta debe oponerse destruirán sus aristocráticas costumbres conmovidas por *la torturante aparición de un libro de versos,* dirigido a sus hogares lujosos mediante la envoltura de una poética vehemente, pero ramplona, es mostrar una inocencia pueril. Un poema no suele filtrar su flaca carga humana bajo la rendija de algunos cerebros omnipotentes. Lo sabemos: la Poesía es un Arte de difusión enana. Querer hacer del instrumento poético un objeto funcional o un arma «práctica» es un gesto infantil, cuando no enseña babas oligofrénicas. Recapitulemos: cimas como Vallejo, Neruda, o muchos más, no son ejemplos válidos, sino excepcionales casos de poderío verbal. Escribir como estos amorosos seres, defendiendo lo humano, no significa, a priori, que sus obras fueran construidas con un lenguaje mísero. Ni tan siquiera que ellos realizaran sus poemas pensando en el «público mayoritario». Sus estilos, oscuros, de formas peculiarmente personales, aún se convierten en cajas fuertes donde «el pueblo», desgraciadamente, choca. Su éxito «masivo» tiene otras razones menos poderosas que la de sus estilos, generalmente cultos incluso en sus libros más «populares».

Todo ello —lo intuyo— debe habérselo planteado consciente o inconscientemente Cuadros. Yo no conozco otros libros de él —no es «un amigo personal»— pero con éste me ha enseñado su rostro.

No se trata de ser «un Genio», sino de indagar la realidad popular y testimoniar sobre existencias pisoteadas mediante un lenguaje válido. Se trata, por tanto, de construir, de elaborar el poema, con un material *comprometido.*

Veamos un fragmento de su «Explicación en la Sierra de Segura:

Aquí no somos dados
al taconeo; la alpargata
nunca lleva tacón y, en cuanto a flores

tenemos la amapola
rabiosa como un beso
último
y la flor chica del olivo,
pues esta tierra es dura
como una madre en guerra
y no se puede padrearla en balde.

Cuadros —ello es evidente— recorre nuestra tierra, la observa con ojos viriles, fervientes. No es un solitario. Bajo sus retinas existen, acumulados, paisajes, piedras, gentes. En sus versos, bajo la memoria, ese estante donde almacenamos vivencias gratas o salobres, se paladea una andadura de hombre lúcido. Sin adulaciones, sin insultos, nos muestra el poderoso cimiento de sus visiones.—*JUAN QUINTANA (Pob. Abs. Orcasitas, bloque 6, núm. 1, 1.º izqda. MADRID-26).*

«MIGUEL HERNANDEZ, RAYO QUE NO CESA», O DE COMO MARIA DE GRACIA IFACH RELATA LAS MUERTES Y VIDA DE UN POETA

Puede resultar difícil criticar, comentar o recensionar un libro. Más aún si ese libro es una biografía, pues entonces la cuestión se convierte en hablar de lo ya hablado, en relatar parte de lo relatado y en decir lo dicho. Peor todavía si la figura biografiada tiene grandes valores en diversas vertientes. O si es y ha sido discutida, aplaudida y negativizada según los sectores. *Miguel Hernández, rayo que no cesa* * es una buena biografía, es una cuidada biografía. Yo diría que es la obra de una mujer que ha tratado a su personaje con esmero, con cariño y a la vez con justicia... que ya es bastante. De Miguel Hernández, decía una vez el poeta Ignacio Sanz Martín: «era un hombre puro». Me pareció ésta una bella definición, suficiente para servir de calificativo. Y la obra de María de Gracia Ifach, tiene el valor testimonial de presentarnos a un poeta, a un esposo, a un padre, a un político que por encima de todo era eso: un hombre puro. Escribo estas notas algo impresionado por la muerte de Luis Felipe Vivanco y por otras muertes y por la aún no comprendida en

* María de Gracia Ifach: *Miguel Hernández, rayo que no cesa.* Plaza & Janés. Barcelona, 1975.

todo su alcance noticia de que las nieves están cerca y cerca están las confusas fiestas de la Navidad. Todas estas pequeñas cosas se iban entremezclando en la vida de Miguel Hernández y así de patética me iba pareciendo su existencia, como si fuera connatural con los humanos el no saber nunca por qué suceden unas cosas y cuáles son los caminos que deberíamos haber escogido para evitar los tropiezos que puedan traer amargura a quienes están cerca. Porque la biografía es, sencillamente eso, un magistral retrato del niño, del adolescente, del pastor, del poeta, del viajero, del hombre... Con su rebeldía total, con su deseo de nuevas presencias, con sus sentimientos puros e invariables, con su esperanza siempre puesta en los demás hombres: esperanza que nacía simplemente de un convencimiento pleno de haber obrado correctamente, impulsado por unas justas causas y amparado en un deseo correcto de mejorar lo cotidiano, lo mejorable.

Consta el libro de cinco partes, unas más extensas que otras, todas ellas configuradoras de distintas etapas de la vida del poeta. Así, la primera relata con precisión la niñez (1910-1925), como la segunda se ocupa de la adolescencia y pastoreo, abarcando hitos importantes que culminarán en la concesión de un premio que «aunque modesto, aumentó la fe que Miguel comenzaba a tener en sí mismo, alentándole más a salir de Orihuela y la decisión de marchar a Madrid tomó cuerpo de realidad, contra viento y marea». Esta parte está llena de recuerdos, de añoranzas, de datos facilitados por la esposa del poeta y por los amigos que lo trataron en la época. Aparece como un mundo de maravillas, donde, con el centro de la poesía y las ilusiones de la adolescencia, se desarrolla la vida de un hombre sin más protección que su fe en algo desconocido y latente en su corazón, ese algo indefinido que se llama futuro, o porvenir, o gloria y que suele resultar trágico o, cuando menos difícil, angustioso. Surgen nombres, voces, lugares: la tahona de Carlos Fenoll, a modo de pórtico de la gloria y como escenario impresionante donde la vida parece de otro color; los amigos, muchos de las cuales aún viven, entre los que destaca el citado y sobre todo su hermano Ramón Sijé, hombre que muerto a una edad temprana dejó ya una obra ingente y culta; también Jesús Poveda, José Murcia, Sansano, Abelardo Teruel, José María Ballesteros, y otros como Vicente Ramos, Juan Guerrero, etc., todos ellos agrupados en torno a la figura del oriolano ilustre Gabriel Miró, aquel que transformó una ciudad en parte de la historia literaria del país; aparecen los mayores, protectores de Miguel: José Martínez Arenas y Luis Almarcha entre otros y los

menores, algunos de los cuales recogieron la antorcha del poeta y otros discurrieron por caminos diferentes: Justino Marín, más tarde Gabriel Sijé —Efrén Fenoll, Adolfo Lizón— tal vez el mismo que en 1940 escribiera un libro titulado *Brigada Internacional en España,* lleno de inexactitudes al tratar el tema de la intervención extranjera al lado del ejército republicano —Aguilar, Antonio Gilabert, Manolo Molina— que también biografió extensamente a Hernández. Todo ello desemboca en la primera desilusión de Miguel, al resultar exento para cumplir el servicio militar, situación que esperaba el poeta un poco para abandonar Orihuela y conocer nuevas gentes y un mucho tal vez para escapar del autoritarismo de su padre, que ve con buenos ojos poco de lo que hacía o intentaba el poeta como no fuera ejercer su oficio de pastor y labrador doméstico. Nos hallamos en el año de 1931, con su carga de acontecimientos políticos y sociales. Miguel Hernández, «animado por Augusto Pescador, quien, junto a Bellod y a José María Ballesteros, se pronunciaba por tal ideología», había aceptado la presidencia de las Juventudes Socialistas de Orihuela, dato que más tarde también se utilizará en su contra. Atrás habían quedado un mundo casi mítico del que había surgido el hombre puro que, con su viaje a Madrid, trataba de conquistar un lugar en el panorama culto español. Tercer capítulo: estancia en Madrid, con sus idas y venidas, amistades en la poesía, actividades diversas, recuerdo permanente de Orihuela y relación íntima con Josefina Manresa, a través del marco provinciano que les envuelve y de las dificultades que encarna la frecuente lejanía de ambos, muerte de Ramón Sijé... Todo ello enmarcado en unos años importantes pero patéticos, aventurados pero desencadenantes de varios compromisos: 1931-1935. Desfilan por las páginas una pléyade de nombres de nuestras letras que las circunstancias de la guerra había de llevar por cauces muy diversos: Giménez Caballero, Antonio Oliver, Carmen Conde, García Lorca, Azcoaga, Neruda, Alberti, Teresa León, Altolaguirre, Aleixandre, Serrano Plaja, Rosales... Hernández subsiste espiritual y materialmente gracias a todos ellos, unos dándole aliento y lecciones que él sabía recibir para utilidad de su lírica posterior, y otros, como José María de Cossío dándole un empleo «para colaborar en la enciclopedia *Los Toros*», de manera que quedan a cubierto sus necesidades esenciales. Es la época de una constante creación, animada por los diversos grupos que tenían a la poesía como centro de sus vidas, cuando no la convertían en arma para un compromiso social y político en el panorama nacional; así se añaden nuevos nombres a la lista de relaciones de Miguel: Vivanco, los Panero, Salinas, Bergamín, con quien ya antes había tenido contactos Hernández,

pues aquél había publicado trabajos suyos en la revista *Cruz y Raya.* Frente a *El Gallo Crisis,* la revista capitaneada por Ramón Sijé, ve la luz *Caballo Verde para la Poesía* de la mano de Altolaguirre y Neruda: en ambas por motivos personales colabora Miguel y ello supone un motivo de disgusto que iba a empañar la amistad de éste con Sijé, quien en carta de 29 de noviembre de 1935, muy poco antes de su muerte, le viene a reprochar el despego de los suyos y la militancia al lado de los de Madrid. Es con la muerte de Sijé, cuando el mundo de Hernández parece sumirse en una total «tristeza, pierde la noción del tiempo. Se resiste a creerlo. Razona, pero no valen razones». Han comenzado las muertes del poeta que se harán numerosas a lo largo de los restantes años que le quedan de existencia.

Utiliza María de Gracia Ifach documentos de muy primera mano, facilitados por los amigos y familiares de Miguel, sobre todo por su esposa y hermana Elvira, acudiendo a fuentes como las de las revistas de la época o a archivos privados como los poseídos por Concha Zardoya, Carmen Conde, Guerrero Zamora, Cano Ballesta, Carlos Rodríguez Spiteri, Luis Rodríguez, etc., así como su propia relación personal con el biografiado. A este respecto es francamente bello el relato de su primer encuentro con el poeta de Orihuela. Por otra parte, toda la obra, a partir de este cuarto capítulo que abarca los años 1936-1939, es desgarradora. Los acontecimientos se encadenan y llevan al protagonista por caminos dispares, siempre con el matiz común de su lejanía de la esposa, unas veces a causa del deber y otras por el calvario de cárceles que sucedería al término de la guerra, lo cual se relata en el capítulo quinto abarcando hasta la hora misma de la muerte del poeta.

Su participación en la guerra civil española fue todo lo intensa que podría ser la de un hombre al que las circunstancias empujan a ver en el pueblo el protagonista de la historia. Los ideales que se respiran en Madrid en julio de 1936 son muy diferentes de los que pueden tener una clase media provinciana. Miguel se convierte en miliciano, al tiempo que se reúne a «diario en la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura», su primer destino consiste en abrir zanjas y construir parapetos. Ello le provoca una «infección intestinal por lo mal que comen y por el agua impura que beben». Tras su recuperación es nombrado Comisario de Cultura, ello le lleva a viajar por los frentes, a escribir *Teatro en la guerra,* a participar en el II Congreso Internacional de Intelectuales en Defensa de la Cultura, en Madrid y Valencia, y a asistir al V Festival de Teatro Soviético, al tiempo que aparecen sus poemas de *Viento del pueblo* y otros de tema semejante. Con anterioridad ha contraído matrimonio,

separándose de su esposa cuarenta días después por fallecer la madre de ésta. También ha asistido a la noticia de la muerte de García Lorca, esa muerte que decía hace poco un ex ministro: «hay que aclarar». Ve la luz en Valencia *El labrador de más aire.* Con una corta diferencia de tiempo, nace y muere el primer hijo del poeta, Manuel Ramón. El poeta compone los versos de «El hombre acecha», como un canto al dolor de unos hombres que se debaten en una guerra fratricida. Dedicado a Neruda, a cuya hija Malva Marina tanto quería el de Orihuela, viene a decirle: «Pablo, un rosal sombrío viene y se cierne sobre mí...» Una alegría en medio de las borrascas: nace el segundo hijo, Manuel Miguel. Pero en seguida se precipitan los acontecimientos. Los amigos han salido de España, Antonio Machado muere camino del exilio, la guerra acaba con un irremediable *vae victis.*

Las dos primeras detenciones de Miguel Hernández, lo fueron por motivos casi intrascendentes. La tercera tiene un móvil más peligroso: la política, una política de vencedores y vencidos va a imprimir nuevas penalidades al poeta hasta llevarle a la definitiva que le apartará de este mundo. Detenido en una huida casi impremeditada es devuelto por las autoridades portuguesas y comienza su recorrido por las cárceles de la nueva España. Mientras tanto se conserva el amor a los suyos, lo que se expresa en versos impresionantes por el valor que encierran, en los cuales el poeta, despreciando su propia miseria, trata de mitigar la de los seres queridos: así nacerán «Las Nanas de la cebolla», «Cancionero y romancero de ausencias» y otros versos menores. Surge la gran amistad, que perduraría mucho después, con Luis Rodríguez, en la prisión celular de Torrijos —quiero entender que de Torrijos, 65, hoy calle del Conde de Peñalver— hasta su libertad provisional, que hubiera sido más prolongada si Hernández no hubiera deseado con todas sus fuerzas permanecer en Orihuela, donde pesaban cargos importantes contra él, cargos como los de ser «poeta de la revolución y Comisario de Cultura», con lo cual lógicamente vuelve a la cárcel. Orihuela. Prisión del Conde de Toreno, donde conoce a Buero Vallejo. Palencia. Ocaña. Alicante. Entre tanto han estado vigentes los amigos. Por ello ha contado Josefina con las ayudas de Aleixandre, Carlos Rodríguez Spiteri, Germán Vergara —Consejero de la Embajada de Chile, obra de Neruda—, etc. Y las condenas que recayeron sobre Hernández. Pena capital. Treinta años después. Todo ello dará lugar a que enfermedades diversas que no habían sido bien cuidadas se complicaran con tifus, que degeneraría en tuberculosis. Las penalidades de su esposa se hacen casi insalvables. Formalizan su matrimonio por la Iglesia. Se precipitan los acontecimientos. A punto de ser trasladado al Sanatorio Antituberculoso de Porta-Coeli

(Valencia), el poeta empeora y el 28 de marzo de 1942 fallece, exclamando: «Ay, hija, Josefina, qué desgraciada eres.»

Esta es poco más o menos la biografía que sobre Miguel Hernández ha escrito María de Gracia Ifach, el relato más completo de la dramática vida del poeta oriolano, *dejado morir* después de la guerra civil.—*MANUEL QUIROGA CLERIGO (Ciudad Puerta de Sierra II. Gredos, 4, 3.º A. MAJADAHONDA, MADRID).*

FRANCISCO MORALES PADRON: *Visión de Sevilla.* Publicaciones de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras. Sevilla, 1975, 150 páginas.

Definir a Sevilla es difícil; yo diría que casi imposible; ni Manuel Machado lo consiguió en su magistral poema andaluz. Sevilla es una ciudad compleja, envuelta de sensualismo, aristocracia, armonía y estética... y de *gracia,* de esa gracia espiritual que enajenó al lírico divagador José María Izquierdo; de esa *emotividad moderna* que subyugó a Chaves y Nogales o de esa *esbeltez* —delicada y profunda esbeltez—, que impresionó a Miguel Hernández, cuando escribió en su *Visión de Sevilla* estos irregulares pero impresionantes tercetos:

¿Quién te verá, ciudad de manzanilla,
amorosa ciudad, la ciudad más esbelta,
que encima de una torre llevas puesto: Sevilla?

Sevilla es una ciudad única, recóndita, misteriosa; es la ciudad de Murillo y de Mañara, de Arguijo y de Cervantes, la mística de Santa Teresa y la sensual y babilónica de Lope, la romántica evocada por Bécquer y la pasional de García Lorca... Sevilla es la ciudad de los contrastes...

Por eso Morales Padrón, amparándose en los acertados versos de Miguel Hernández, ha escrito su magistral *Visión de Sevilla,* de esa ciudad antagónica que va desde el imperial siglo XVI —el Siglo de Oro—, a la Sevilla romántica, evocadora del XIX, la Sevilla decimonónica, la Sevilla del *vapor y del buen tono,* como la denominó el poeta Luis Montoto, hasta la Sevilla contemporánea, ciudad popular y realista, ciudad del siglo XX, que, a pesar de sus virtudes y defectos, quiere volver la vista hacia atrás y vivir —gloriarse— de ese pasado esplendoroso de que gozó en las pasadas centurias. ¡Sevilla es así, no le pidamos más!

Casi treinta años de vivencias sevillanas lleva en su cuerpo y en su espíritu Morales Padrón, y en el decurso de estos años intensos y vividos ha dado a la bibliografía hispalense interesantes estudios, libros, conferencias y artículos periodísticos que avaloran su ya abundante caudal bibliográfico. Morales Padrón, exegeta del más puro sevillanismo, así lo definimos hace ya tiempo, vuelve a preocuparse por su ciudad de adopción y con claro sentido crítico nos presenta esa *Visión de Sevilla*, que es un itinerante pasear, un lírico divagar insomne, unas precisiones vivenciales, una *visión* personal de la *Ciudad de la gracia.*

En el *Prólogo del libro* —a nuestro juicio lo mejor de él— deja Morales Padrón una sincera y verídica teoría del más puro sevillanismo, comparable con la que Gustavo Adolfo Bécquer dejara en sus desgarradoras crónicas periodísticas.

De cinco bien estructurados capítulos —«Sevilla, puerto, puerta y feria de América», «Sevilla hace cien años», «Triana ayer y hoy», «La Semana Santa de Sevilla vista por los extranjeros» y «San Bartolomé, un barrio olvidado»— consta el apasionante libro de Morales Padrón, en los que campea ese carácter personal e itinerante, esas intuiciones agudas, ese saber ver y comprender las características sociológicas de una difícil ciudad y, sobre todo, el dato histórico, curioso y ameno, sin rigor científico ni profesoral, que hacen a la obra amena, asequible y fácil de leer.

En *Visión de Sevilla* refleja su autor esa Sevilla que se ha ido, esa Sevilla de antaño, apasionada de ensueños y emociones, de recuerdos y realidades; esa Sevilla, *puerta y puerto de las Indias,* al decir de Lope de Vega y que cambió las directrices de la monarquía hispana; esa Sevilla decimonónica, con sus cafés, sus tertulias literarias, la Sevilla bulliciosa y callejera, la Sevilla de *La Gloriosa* y del desdichado Amadeo I, la Sevilla de la prensa diaria, en donde el autor nos ha dejado una clara visión de la primera República... En fin, la Sevilla íntegra, la sevilla arrabalera con sus importantes barrios, el alfarero de Triana y el *olvidado* de San Bartolomé, parte de la antigua Judería.

Estos capítulos llevan la marcada nostalgia no de una Sevilla vivida (como en el caso de Santiago Montoto), sino de una Sevilla, cercana en el tiempo, que fue gran ciudad, metrópoli del Sur y capital de Andalucía, *Atenas Española,* y que hoy, desgraciadamente, es como una urbe más, una ciudad moderna, *ciudad en el tiempo y en las circunstancias,* con todos los defectos y virtudes de las ciudades contemporáneas; esa Sevilla que se ha ido, «personificación del silencio, la elegancia y el señorío», al decir de Azorín, es la que Mo-

rales Padrón ha reflejado magníficamente en su *Visión de Sevilla;* libro que va ricamente avalorado con una serie de interesantes y complementarios grabados unos, pertenecientes al alemán Jorge Hoëfnagel, otros, a las raras litografías del álbum de Santigosa, y los más a las preciosas acuarelas y acertados dibujos de los más afamados pintores de la Escuela Pictórica Sevillana, desde Joaquín Bécquer, tío del poeta, hasta el costumbrista García y Rodríguez, pasando por Esquivel, Manuel Obiols, G. Vivian o Díaz Huertas.—
DANIEL PINEDA NOVO (Cervantes, 29, CORIA DEL RIO, Sevilla).

NOTAS MARGINALES DE LECTURA

ERNESTO SABATO: *Antología.* Colección Narradores de nuestro tiempo. Librería del Colegio, Buenos Aires, 1975.

En más de una ocasión se ha dicho lo difícil que resulta el trabajo antológico; su incapacidad para dar la verdadera dimensión de lo que se desea abarcar, contando para ello con tan sólo una mínima parte de lo que es una totalidad expresiva. Muy pocas son las antologías que dejan tranquilos a *moros y a cristianos.* Y esto cuando nos estamos refiriendo a antologías poéticas. En el caso que ahora nos ocupa el hecho puede ser aún más conflictivo, pues se trata de sintetizar el amplio espectro creador de un narrador, el cual, amén de su obra novelística, cuenta con una serie de preocupaciones humanísticas que le han llevado a la publicación de obras de marcado contorno filosófico que han involucrado en su contenido muchas de las concepciones que su autor tiene del mundo que le rodea. Esto, como es de esperar, ha contribuido en no poca medida a tejer en torno, no solamente a estos libros, sino a toda una obra y una personalidad humana, *una actitud de la cual no se encuentra lejos la incomprensión* y la carencia de una lucidez propicia al entendimiento de una de las obras más valiosas dentro del mundo narrativo de los últimos cincuenta años en Sudamérica. ¡Qué duda cabe! Estamos refiriéndonos al argentino Ernesto Sábato.

Estamos ante un libro a todas luces interesante, tanto por su contenido como por la tarea impuesta: resumir en una visión unitaria la obra de Ernesto Sábato. Esta labor habría quedado incompleta de no haber tenido en consideración el acabado y profundo estudio preli-

minar —rico en aportes esclarecedores— que de la obra de Sábato nos entrega, como exordio antológico, Z. Nelly Martínez, a quien también debemos la selección de los textos.

Una mención de su contenido nos permitirá valorar el alcance de este libro. Fuera del trabajo introductorio de Nelly Martínez, titulado «Introducción a su novelística, que, como hemos manifestado, es de un indudable valor y en torno al cual valdría la pena aclarar que es uno de los más importantes existentes hasta la fecha sobre la obra y el pensamiento de Ernesto Sábato, el volumen cuenta con un cuerpo de antecedentes biográficos y una bibliografía básica. Esto conforma la primera parte del libro. Su segunda parte se encuentra destinada a la antología sabatiana propiamente tal. Aquí se recogen textos correspondientes a sus novelas y ensayos, de acuerdo al siguiente orden: De *Abaddón, el exterminador;* de *El túnel,* de *Sobre héroes y tumbas.* Esto en cuanto a su obra novelística. De su obra filosófica se consignan partes importantes de *Nueva literatura y revolución, Más sobre las misiones trascendentes de la novela, Marxismo y existencialismo* y *¿Cómo reconstruir al hombre argentino?*

No cabe duda del acierto logrado por el director de la «Colección Narradores de nuestro mundo», Enrique Pezzoni, al dar cuerpo a este libro, que contribuye de una forma real al conocimiento de la obra de Sábato, ampliando su radio de apreciación, ya que este libro abre las puertas de un más profundo contacto con ella.—*G. P.*

BRAULIO ARENAS: *Berenice: la idea fija.* Monte Avila Editores. Venezuela, Caracas, 1975.

Creemos que cualquier referencia que se quisiera hacer al movimiento surrealista y su repercusión en los países sudamericanos sería desde todo punto incompleta si en ella no se considerara el nombre del chileno Braulio Arenas. Nacido el año 1913, en la ciudad norteña de La Serena, emigrará a Santiago, y hacia 1938, en compañía de Teófilo Cid, Enrique Gómez Correa, Jorge Cáceres y otros poetas forma parte integral del grupo «Mandrágora».

El estudio de la obra de los componentes de este grupo es, sin lugar a dudas, uno de esos hitos que aún quedan por hacer. La falta de éste nos impedirá siempre la perfecta valoración del hecho literario y su desarrollo histórico dentro de la literatura de un continente. Los estudios existentes hasta el momento podríamos decir que no pasan de ser, con poquísimas excepciones, apuntes monográficos aparecidos en revistas o publicaciones de carácter esporádico.

Falta la acabada valoración de su influencia, presente en casi toda creación literaria de un dilatado período de la literatura chilena.

La obra de Braulio Arenas, en la que se inserta la que ahora reseñamos, se encuentra dominada por la poesía en su mayor parte. Podríamos decir, sin error, que la poesía cruza como una realidad inalterable todos sus libros, aun los de prosa, como éste, *Berenice: la idea fija,* en que la expresión poética es el trasfondo sobre el que se entreteje el relato de unos aconteceres múltiples en sus vertientes. La relación de los hechos es un fluir en que la imaginación juega su papel de sueño o su revés, el de la realidad recreada.

Difícil es en esta novela saber en qué límite de la realidad se mueve esta figura femenina que cruza fugitiva que es Berenice. La atmósfera que la envuelve es cambiante, pero no cambiante en su zona más próxima a la realidad sino en esa otra, en aquella que se debe al hecho onírico que se nutre a sí mismo por medio de una imaginación liberada, o mejor dicho, liberadora. Berenice y el mundo que la rodea podrían ser definidos como la más clara voluntad de crear el hecho literario hasta en sus aspectos más ocultos, «un ejercicio de invención», sí, pero dotado de una capacidad de trasmutación y proyección emocional. No es el frío hacer que impulsa lo que se ha llamado la novela río, en la que solamente cuenta la yuxtaposición de imágenes. En *Berenice: la idea fija,* existe una voluntad por devolvernos a un más profundo significado de los hechos, reales o soñados.

Se podría decir mucho sobre esta novela de Braulio Arenas, tanto por lo que encierra como encuentros expresivos, como por su valor indicador de un período literario de indudable importancia en las letras sudamericanas.—*G. P.*

VARIOS AUTORES: *Poetas africanos contemporáneos.* Biblioteca Júcar. Ediciones Júcar. Madrid, 1975.

Descontando la obra del poeta senegalés, Leopold Séndar Senghor, es más bien reducido, por no decir nulo, el conocimiento que se tiene entre nosotros y en general en el mundo europeo de la actual poesía africana. Los hechos que pueden haber contribuido a este desconocimiento son varios. No faltan los que lo atribuyen al desinterés por parte de las naciones colonizadoras en el aspecto creador de los pueblos que componen ese amplio y múltiple mosaico que es Africa.

Es tal vez a partir de los años cuarenta cuando por vez primera se perfila una presencia de la poesía africana permitiéndonos conocer voces que hasta ese momento, si bien existían como realidades expresivas, no habían hasta entonces asumido su verdadera realidad. Muchas de estas expresiones poéticas se hallaban fuertemente influidas por la presencia de culturas foráneas, pero es a partir de estos años en que los poetas comienzan a dar la espalda a lo que les es ajeno, dando paso a un movimiento de búsqueda de sus propias raíces. Este revalorar los valores expresivos, si bien tiene como centro Senegal, paradójicamente había tenido como punto de arranque el movimiento que fue conocido como el de la *negritud*, nacido gracias a la actitud de un grupo de poetas antillanos, a la cabeza de los cuales se hallaba, junto a otros, Aimée Césaire.

Hoy se va haciendo cada vez más rico el mundo expresivo que nos va entregando Africa. Los movimientos independentistas van sumando nuevas voces que se incorporan al panorama cultural del continente, pero todavía muchas de esas voces permanecen sin llegar a nosotros, de aquí la importancia de la edición en España, y pensamos que para gran parte del continente sudamericano, de un volumen como el que ahora reseñamos.

Poetas africanos contemporáneos se debe al trabajo de los escritores Virgilio Piñera, Fayad Jamis, Armando Alvarez Bravo, Manuel Cabrera y David Fernández, al cual se debe también la nota preliminar que abre el libro. La selección cuenta con un grupo de poemas correspondientes a poetas de Senegal, Madagascar, Cabo Verde, Guinea-Bissau, Santo Tomé, Angola, Mozambique, Gambia, Ghana, Nigeria, Sudáfrica, Nyassalandia y Kenya. Enumerar por sus nombres a los poetas que se encuentran representados podría resultar árido para lo que puede ser una reseña; también sería un despropósito detenernos solamente en los poemas de unos pocos.

Es de destacar por su alcance sociológico a la vez que informador de los movimientos poéticos contemporáneos de Africa, el bosquejo introductorio que nos entrega David Fernández en las primeras páginas de esta antología.—*G. P.*

ANA MAIRENA: *Cena de cenizas*. Editorial Joaquín Mortiz, S. A., México, D. F., 1975.

La explosión narrativa que se ha generado durante los últimos años en los países sudamericanos —en su tiempo y momento lo fue de la poesía— nos está continuamente deparando el encuentro con

nuevos nombres que se vienen a incorporar a los ya conocidos. En muchas ocasiones suelen ser escritores que ya han cumplido un ciclo importante de su obra o por lo menos han aportado una serie de obras al panorama de la literatura de sus respectivos países, pero que por las mismas circunstancias de la rapidez generativa suelen tardar en romper el cerco geográfico. El otro caso para la falta de relación con la obra de algunos de estos escritores sudamericanos puede ser el que sus obras y sus nombres queden ofuscados entre el aluvión de nombres y títulos.

En alguna medida lo expresado al final del párrafo anterior podría tener alguna relación con la obra de la escritora mexicana Ana Mairena, en lo que atañe a la difusión de su obra entre nosotros. Y decíamos que en parte o que podría tener alguna relación porque su nombre no es del todo desconocido ni mucho menos. Ella fue finalista del premio Biblioteca Breve junto a nombres tan conocidos como el de Juan Marsé y Daniel Sueiro con su novela *Los extraordinarios*. Pero lo que siempre sucede o suele suceder con los concursos periódicos, o mejor dicho anuales, es que los nombres se superponen con demasiada rapidez unos sobre otros en procura de la demanda editorial. Esto nos hace perder el hilo conductor que nos lleve a una relación más auténtica con la obra de tal o cual escritor, la perdemos de vista entre el mare mágnum a que nos impele el consumismo editorial y su muchas veces avidez injustificada de renovación de autores. Esta avidez en ocasiones puede ser beneficiosa, pero en otras contribuye, como hemos dicho, a que nos desvinculemos con una obra que podría habernos deparado mayores satisfacciones.

Felizmente algunos autores suelen romper el cerco y aportarnos una nueva posibilidad de encuentro: este es el caso de *Cena de cenizas*. En esta novela de Ana Mairena volvemos a encontrarnos con la autora de *Los extraordinarios* (1960) y *Majakuagymoukea* (1964). Aparte de estas novelas Ana Mairena posee otros aspectos en su expresión, entre la que se encuentra la poesía y el teatro: *El cántaro a la puerta* (poesía, 1952) y *El apóstol regresa* (farsa en tres actos, 1960). Esta su última novela de Ana Mairena nos permite encontrar de nuevo a un escritor que sabe las posibilidades de su alcance narrativo y lo usa con inteligencia, no desecha los aportes alcanzados por las nuevas experiencias, pero tampoco los usa en una forma que ofusquen la transparencia de su hilo narrativo, por el contrario, diríamos que contribuye a que éste adquiera la realidad de su tono.

Cena de cenizas nos sume en una realidad social de amplia significación, por lo que en ella existe de reflejos condicionantes de una problemática de nuestro tiempo: el sentido y la búsqueda de la

libertad de una manera urgente. El ritmo empleado por Ana Mairena nos logra dar en toda su medida, por medio de sus personajes y sus diálogos, los contornos acuciantes en que estos seres se mueven y la lucha sorda y desgastadora en la que se ven envueltos. Dominio de forma y búsqueda hacen la realidad narrativa de esta novela.—*GALVARINO PLAZA (Fuente del Saz, 5, 3.° B. MADRID).*

INDICE

NUMERO 308 (FEBRERO 1976)

ARTE Y PENSAMIENTO

Páginas

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Cubierta: E. DEL CAMPO.

INDICE

NUMERO 309 (MARZO 1976)

ARTE Y PENSAMIENTO

Páginas

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Cubierta de CESAR OLMOS.

VI PREMIO TEATRAL "TIRSO DE MOLINA"

El Instituto de Cultura Hispánica, de Madrid, convoca el Premio Teatral «Tirso de Molina» en su VI edición, con el fin de estimular la labor de creación de todos aquellos autores dramáticos que, sin distinción de nacionalidad, escriben para la gran misión del teatro en lengua castellana, de acuerdo con las siguientes

BASES

1. El Instituto de Cultura Hispánica, de Madrid, convoca el VI Premio «Tirso de Molina», para obras de teatro escritas en lengua castellana.

2. Podrán optar al VI Premio Teatral «Tirso de Molina» escritores de cualquier nacionalidad, con cuantas obras deseen, siempre que estén escritas en lengua castellana y sean originales, inéditas (no estrenadas) y no hayan concurrido anteriormente a ningún certamen. También podrán ser admitidas, por excepción, obras que, habiendo participado en otros concursos hayan merecido calificación de finalistas, sin obtener ningún premio. La falta de estos requisitos podrá anular la concesión del Premio.

3. El Premio estará dotado con CIEN MIL PESETAS, que se adjudicarán al autor de la obra galardonada, pudiendo ser declarado desierto si, a juicio del Jurado, ninguna de las obras participantes reúne la calidad suficiente.

4. Existe libertad absoluta en cuanto al procedimiento o tema de las obras concursantes. Se tendrán muy en cuenta las aportaciones técnicas y temáticas que supongan una contribución positiva para la influencia cultural del arte escénico. La duración de las obras será la normal en un espectáculo dramático completo, no admitiéndose obras de teatro breve.

5. Los originales de las obras concursantes podrán presentarse o remitirse por duplicado, escritos a máquina y perfectamente legibles, en el Departamento de Cine, Radio y Teatro del Instituto de Cultura Hispánica, de Madrid (avenida de los Reyes Católicos, Ciudad Universitaria, Madrid-3), hasta las trece horas del día 30 de junio de 1976. Las obras remitidas por correo deberán ser depositadas en origen antes de la hora y fecha indicadas.

6. Los originales estarán firmados por su autor, figurando al pie de la firma su nombre y dirección completos. Aquellos autores que deseen conservar el incógnito podrán firmar con seudónimo, acompañando los originales con una plica, en cuyo exterior conste el título de la obra y el seudónimo elegido, y en su interior los datos personales correspondientes. Dicha plica no será abierta en caso de que la obra no alcance la categoría de seleccionada y podrá ser retirada con los originales de la obra.

7. El Departamento de Cine, Radio y Teatro del Instituto de Cultura Hispánica realizará, a través de sus asesores teatrales, una ciudadosa y primera lectura de todas las obras concursantes llegadas hasta el cierre de la admisión de textos, seleccionando un máximo de VEINTICINCO originales, que pasarán a la consideración del Jurado, el cual, a través de cada uno de sus miembros, podrá recabar para su lectura e inclusión en el grupo finalista cualquiera de las obras presentadas dentro del plazo.

8. El Jurado del VI Premio Teatral «Tirso de Molina» será designado por el presidente del Instituto de Cultura Hispánica entre personas de conocido prestigio técnico en el arte teatral, cuyo nombre no será hecho público hasta que se publiquen sus decisiones.

9. La decisión del Jurado se hará pública el día 12 de diciembre de 1976.

10. El Instituto de Cultura Hispánica se compromete a publicar el texto premiado en la COLECCION TEATRAL DE EDICIONES CULTURA HISPANICA en una edición de dos mil ejemplares, la cual será propiedad del editor. El autor premiado recibirá como obsequio cincuenta ejemplares de esta edición.

11. El INSTITUTO DE CULTURA HISPANICA se reserva el derecho a una posible segunda edición, por la que el concursante premiado percibirá como derechos de autor el diez por ciento del precio de venta al público de cada ejemplar de esta segunda tirada, no inferior a mil ejemplares en todo caso. Los derechos de autor serán liquidados a la salida de prensas del primer ejemplar de la obra.

12. La obra premiada, caso de ser representada o editada posteriormente por cuenta o autorización del autor, deberá figurar en todo caso con la indicación de «Premio Tirso de Molina, del Instituto de Cultura Hispánica, de Madrid».

13. El Jurado podrá proponer al presidente del Instituto de Cultura Hispánica la publicación de alguna o algunas de las obras finalistas, seleccionadas por orden de méritos.

14. Por el hecho de concurrir al Premio Teatral «Tirso de Molina» los autores de originales presentados aceptan las presentes bases, no pudiendo reclamar contra las mismas ni retirar las obras presentadas hasta la publicación del fallo del Jurado. Los textos no retirados ni reclamados con posterioridad a los sesenta días útiles de publicarse dicho fallo serán destruidos.

Madrid, febrero de 1976

Para información y consultas sobre el VI Premio «Tirso de Molina», dirigirse al Departamento de Cine, Radio y Teatro, Instituto de Cultura Hispánica, avenida de los Reyes Católicos, Ciudad Universitaria, Madrid-3 (España).



EDICIONES JUCAR
Ofelia Nieto, 75. Madrid-29. Tlfo. 4506380
Ruiz Gómez, 10. Gijón. Tlfo. 342194

COLECCION «LOS POETAS»

TITULOS PUBLICADOS

1. Jesús Alonso MONTERO: *Rosalía de Castro* (3.ª ed.).
2. Marcos Ricardo BARNATAN: *Jorge Luis Borges* (2.ª ed.).
3. Juan MARINELLO: *José Martí* (2.ª ed.).
4. Gabriel CELAYA: *Gustavo Adolfo Bécquer.*
5. Alberto BARASOAIN: *Fray Luis de León.*
6. José Luis ARANGUREN: *San Juan de la Cruz.*
7. Louis PARROT y Jean MARCENAC: *Paul Eluard.*
8. Celso Emilio FERREIRO: *Curros Enríquez* (2.ª ed.).
9. Angel GONZALEZ: *Juan Ramón Jiménez* (Estudio).
10. Angel GONZALEZ: *Juan Ramón Jiménez* (Antología).
11. Guillermo CARNERO: *Espronceda.*
12. Jaime CONCHA: *Rubén Darío.*
13. Antonio COLINAS: *Leopardi.*
14. Carlos MENESES: *Miguel Angel Asturias.*
15. A. MORAVIA y G. MARCUSO: *Mao Tse-Tung.*

EN PREPARACION

Agustín GARCIA CALVO: *Virgilio.*

Angel GONZALEZ: *Antonio Machado.*

Jorge RODRIGUEZ PADRON: *Octavio Paz.*